BREVE HISTORIA DEL ARTE

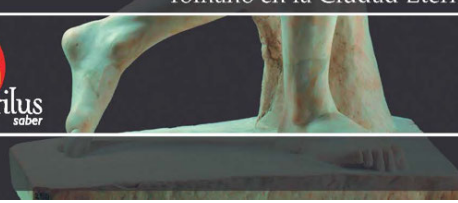
5

ARTE CLÁSICO

Carlos Javier Taranilla de la Varga

EDICIÓN A COLOR

Conozca el arte clásico desde sus orígenes en la refinada civilización minoica, los enigmáticos ídolos de las islas Cícladas y las murallas ciclópeas de Micenas. La época arcaica, el clasicismo ateniense con Fidias y Policleto, el 'estilo bello' de Praxíteles y Lisipo, el helenismo, el arte etrusco y el arte imperial romano en la Ciudad Eterna



nowtilus saber

BREVE HISTORIA DEL ARTE

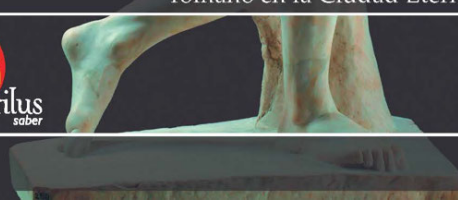
5

ARTE CLÁSICO

Carlos Javier Taranilla de la Varga

EDICIÓN A COLOR

Conozca el arte clásico desde sus orígenes en la refinada civilización minoica, los enigmáticos ídolos de las islas Cícladas y las murallas ciclópeas de Micenas. La época arcaica, el clasicismo ateniense con Fidias y Policleto, el 'estilo bello' de Praxíteles y Lisipo, el helenismo, el arte etrusco y el arte imperial romano en la Ciudad Eterna



nowtilus saber

BREVE HISTORIA

DEL ARTE CLÁSICO

Historia del arte: volumen 5

BREVE HISTORIA

DEL ARTE CLÁSICO

Historia del arte: volumen 5

Carlos Javier Taranilla de la Varga

nowtilus

Colección: Breve Historia

Título: Breve historia del Arte Clásico

Historia del arte: volumen 5

Autor: © Carlos Javier Taranilla de la Varga

Copyright de la presente edición: © 2021 Ediciones Nowtilus, S. L.

Camino de los Vinateros 40, local 90, 28030 Madrid

www.nowtilus.com

Elaboración de textos: Santos Rodríguez

Diseño y realización de cubierta: NEMO Edición y Comunicación

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

ISBN edición digital: 978-84-1305-178-9

Fecha de edición: abril 2021

A mi madre in memoriam.

Índice

Introducción

1. El arte prehelénico (I)

La civilización minoica, el culto al toro

Singularidad del arte cretense

La arquitectura cretense, una sucesión de laberintos

La pintura al fresco, alegría de vivir a la orilla del mar

Las diosas de las serpientes y la estatuaria minoica

La gran variedad de cerámica y el resto de las artes

2. El arte prehelénico (II)

Las islas cícladas, el culto a los ídolos

La civilización micénica, el culto a la guerra

3. El arte griego y su ámbito geográfico

El ámbito geográfico de la antigua hélade

La interpretación de los mitos en el arte heleno

Características de la arquitectura griega

Del neolítico a la edad oscura y las primeras etapas del arte griego

4. La etapa arcaica del arte griego

La arquitectura arcaica: canon corto y gran peso óptico

La cerámica arcaica: de lo geométrico y lo fantástico a las figuras negras

La escultura arcaica. Kuroi y korai en masculino y femenino

El estilo «severo», transición a la escultura clásica

5. El clasicismo en estado puro

La Polis, núcleo del arte griego

Atenas, una acrópolis monumental

Delfos, una anfictionía

Olimpia, una urbe sagrada

6. Del clasicismo al helenismo a través del «estilo bello»

La arquitectura clásica más allá de Atenas y las grandes obras del siglo IV a. C.

Una escultura, regida por la armonía del canon

La pintura griega y el mosaico

El helenismo

7. Los etruscos, un pueblo de origen incierto

Las construcciones etruscas y sus lejanos parentescos

Una escultura influida por el cercano gigante cultural heleno

El sentido festivo de la muerte en los frescos que decoran las tumbas

La orfebrería de lujo y las artes decorativas

8. Roma entra en escena

Por el mare nostrum hacia el imperio

La arquitectura romana: utilitaria, espectacular y conmemorativa

9. Roma sale de escena

Una escultura propagandística y narrativa

La pintura pompeyana, todos los ciclos de la historia de la pintura

El mosaico, la cerámica y las artes suntuarias

El bajo imperio y el fin de roma

Bibliografía

Glosario

Introducción

El término clásico deriva del adjetivo latino classicus, que se puede traducir por aquello que «pertenece a una clase», en referencia a las clases altas o a la mayor categoría de estas respecto a las demás. De aquí surge el sentido de «superioridad» que conlleva el concepto, el cual llegó a alcanzar una interpretación de carácter histórico al ser considerado como clásico (superior) todo lo que pertenece a la cultura griega y romana.

A principios del siglo XIX, en contraposición con lo romántico, se reconocía como un fenómeno clásico la naturaleza mesurada, equilibrada y ordenada de la cultura grecolatina.

En cuanto al arte clásico, este constituye el conjunto de formas artísticas que se manifiestan a partir de las distintas influencias de una sociedad humanista como fue la griega, cuya continuidad práctica se encuentra en el mundo romano.

Cronológicamente, su ámbito es diverso. Stricto sensu, podría entenderse como el periodo histórico que discurre entre la primera Olimpiada (776 a. C.), que tradicionalmente se considera el inicio de la etapa arcaica del arte heleno, hasta finales del siglo II d. C., cuando concluye con la dinastía de los Antoninos la etapa de esplendor en el Imperio romano.

Sin embargo, también se puede partir de otras fechas iniciales como, por ejemplo, desde la fundación de Roma (h. 753 a. C.) o desde el siglo II a. C. (época de apogeo de la República romana). No obstante, si nos atenemos a sus antecedentes, habría que partir del III milenio a. C., tiempos de esplendor de la civilización cretense.

Literariamente, los orígenes estarían en la obra de Homero y Hesíodo, para pasar posteriormente por los grandes filósofos presocráticos, sus sucesores, Sócrates, Platón y Aristóteles, los grandes autores de la tragedia y la comedia grecorromana, los historiadores, geógrafos, etc.

En síntesis, el arte clásico, como expresión plástica de las civilizaciones griega y romana, supuso un desplazamiento de los centros culturales desde Oriente y el Antiguo Egipto en el norte de África hacia el Mediterráneo, además de la constatación de un nuevo espíritu más cercano al raciocinio humano en cuanto al uso del canon y las proporciones.

Este libro presenta el arte clásico desde sus orígenes, es decir, partiendo de las denominadas civilizaciones prehelénicas, que surgieron en el Egeo –especialmente, la isla de Creta y el archipiélago de las Cícladas–, saltaron al continente para manifestarse en el Peloponeso en torno a la «ciclópea» civilización micénica, alcanzaron su esplendor en la Atenas de mediados del siglo V a. C. y, tras su difusión por Oriente al calor de las conquistas de Alejandro Magno, hallaron nuevo campo de extensión a lo largo del inmenso Imperio romano, cuyos orígenes más inmediatos se encuentran en otra cultura que se desarrolló en su propio suelo, la civilización etrusca, primer antecedente del arte romano.

1

El arte prehelénico (I)

L

A CIVILIZACIÓN MINOICA, EL CULTO AL TORO

Aunque existen dudas sobre si la isla de Creta, bañada por el mar Egeo, estuvo habitada durante el Paleolítico, se cree que hacia el VI milenio a. C. se produjo una llegada –probablemente desde Asia Menor– de pueblos agricultores, atraídos por la bondad del clima mediterráneo y la fertilidad del suelo. Además del cultivo primordial de la vid y el olivo, pastoreaban rebaños de cabras y obtenían de la explotación del subsuelo riquezas minerales como el mármol. Practicaban también las artes de la pesca, que era muy abundante. Habitaban cabañas de planta circular o elíptica, construidas con tierra apisonada y cubierta de paja. Como útiles empleaban huesos de animales, piedra pulimentada, armas de sílex, etc. Trabajaban una cerámica muy tosca, hecha a mano, sin decoración, a la que con el tiempo se fueron añadiendo pequeñas incisiones.

Hacia fines del IV milenio a. C. concluye en Creta el periodo neolítico. Separada en distintos valles, la sociedad estaba organizada en confederaciones repartidas, básicamente, en dos sectores: oriental y occidental. En esas fechas, tuvieron lugar una serie de invasiones protagonizadas por pueblos procedentes de Siria, Fenicia y Egipto, según el arqueólogo inglés Arthur Evans –para otros, se trató de indoeuropeos del Danubio y norte de Europa–, que importaron en la isla la cultura del bronce, con lo que se convirtió en el centro de cruce de varias civilizaciones.

Después del asentamiento de los distintos invasores, se produjo una situación social de relativa paz, a pesar de que no dejaron de darse rebeliones sociales y algunas catástrofes naturales por la propensión

de esta área geográfica a los terremotos. Predominaba la organización en palacios-ciudad, con la existencia de enterramientos comunes, en los que han aparecido figurillas de cerámica o piedra.

En boca de Homero, Creta fue una isla extraordinariamente urbanizada: «Mar adentro, en un océano vinoso, existe una tierra, tan bella como rica, aislada entre las olas: es la tierra de Creta, donde viven innumerables hombres, en noventa ciudades».

El desconocimiento de la cultura cretense ha sido casi total hasta prácticamente fines del siglo XIX, en que la isla despertó el interés de los arqueólogos. Cuando en 1900 el inglés Sir Arthur John Evans (1851 – 1941) comenzó sus excavaciones en la isla de Creta, prácticamente nada se conocía de la antigua civilización que había florecido en su territorio varios milenios antes. Por su estructura laberíntica, relacionó los restos del palacio de Cnosos con el del legendario rey Minos, de quien tenemos noticia a través de los textos de Hesíodo (Los trabajos y los días) y de la Ilíada de Homero. Basándose en este personaje, Evans dio a la cultura cretense el nombre de minoica.

La cultura minoica forma parte de las civilizaciones egeas, una de las dos áreas integrantes de la cultura prehelénica (anterior a la civilización griega), que junto a la cicládica tuvieron su desarrollo en el mar Egeo. La otra área es la Grecia continental, donde en la región del Peloponeso tuvo su centro la civilización micénica. Hubo, además, otras zonas en Beocia o el Ática. También se ha hablado de una cuarta civilización, la luvita, en el oeste de Asia Menor.

EL REY MINOS

Minos, que según la leyenda poseía una doble naturaleza –divina y humana, al igual que los héroes–, fue un rey muy sabio que disfrutó de un reinado larguísimo. Homero habla de él cuando se refiere a Cnosos: «Gran ciudad del rey Minos, a quien el gran Zeus tomaba por confidente cada nueve años». Sabemos a través de las reproducciones artísticas que su símbolo era el labrys o hacha de doble filo, término del que procede laberinto («casa del labrys»), relacionado con la expresión latina labus, que significa labios en alusión a los genitales femeninos, pues aparece desde hace más de ocho mil años en representaciones de la Diosa Madre, diosa de la Fecundidad.

En la Divina Comedia de Dante Alighieri, Minos cumple el papel de Juez de los Infiernos desde su palacio situado en el segundo círculo de los nueve que componen «la morada del dolor». Allí, examina las almas de los muertos que llegan al tétrico lugar a causa de sus crímenes y expulsa a los vivos que se atreven a acercarse: «Tú, alma viva que vienes aquí, ¡aléjate de esas que ya están muertas!».

Además de un soberano concreto, Minos designaba para los antiguos griegos una época grandiosa de la civilización prehelénica, por lo que tal vocablo podría tratarse de una alusión a la longevidad, refiriéndose en este caso a una dinastía, no a un personaje determinado.

Por su raíz lingüística (Min: «brillar») podría tratarse de un título honorífico: «el que brilla», similar, por ejemplo, a la raíz protoíndica buda, que significa «el iluminado», aludiendo a un origen de la cultura cretense proveniente de una civilización prearia. Así mismo, podría estar en relación con la expresión «el que más brilla», utilizada en hebreo en base al árabe aljamiado para referirse a la divinidad. O quizá podría representar un tabú, como la

prohibición de mirar al emperador chino.

Aparte del palacio de Cnosos, cuyos frescos repintó con colores intensos que le han valido no pocas críticas, Evans llevó a cabo otra serie de hallazgos entre los que destacan alrededor de tres mil tablillas de barro donde constan tres escrituras distintas, conocidas respectivamente como pictográfica, lineal A y lineal B. La primera, de tipo jeroglífico; la segunda, que coexistió con la anterior antes de imponerse, es una lengua minoica que permanece aún sin descifrar salvo algunos signos; y, la última, silábica e ideográfica, combina caracteres cretenses con el griego micénico.

«Cuernos de la consagración», el doble cuerno que, representando las dos cumbres del monte Ida, simbolizaba al toro sagrado. Palacio de Cnosos, sala del Propileo del corredor sur.

El arqueólogo inglés identificó también los «cuernos de la consagración», el doble cuerno, símbolo que según su criterio representaba al toro sagrado. Estaba presente sobre los tejados de

los edificios, en tumbas y santuarios y en los sellos de piedras semipreciosas, a veces, junto a la labrys o doble hacha. La relación de los cuernos de toro con la divinidad se remonta al neolítico en el poblado de Çatal Huyuk (Anatolia), donde se observan rematando pilares o incorporados sobre bancos frente a frescos con escenas rituales de caza. Su imagen más clásica en Cnosos es la que (en piedra arenisca, muy restaurada) se alza en la sala del Propileo del corredor sur (reconocible por una columna reconstruida de color blanco, la única del palacio), donde también se cree que representaban las dos cumbres del monte Ida.

Basada en el análisis comparativo de las cerámicas y los demás objetos que encontró en los sucesivos estratos del palacio, Evans estableció tres grandes periodos cronológicos para la civilización cretense: Minoico antiguo o época prepalacial, Minoico medio o época de los primeros y los segundos palacios y Minoico último o época pospalacial, en la que se instaura la dominación micénica. Cada una de estas tres grandes fases se ha subdividido en otras tantas etapas y estas en subperiodos A, B, C e incluso letras sucesivas, llegando a una atomización excesiva. La cronología inicial ha sufrido distintos cambios con las nuevas investigaciones. En general, se han venido rebajando las primeras fechas a partir de los restos encontrados en otras islas del Egeo y en Grecia continental. El desciframiento de la escritura lineal B ha servido también para modificar la cronología de la fase última o Minoico reciente. Por tanto, las fechas que se indican a continuación deben ser consideradas solamente en sentido aproximado.

Hacia 1100 a. C. comienza el periodo Posminoico con la entrada en escena de los dorios, ya en la Edad del Hierro.

Para el eminente lingüista británico Leonard Palmer (1906 – 1984), la destrucción de los primeros palacios, que propició el final del segundo periodo de la civilización cretense o Minoico medio, pudo haber tenido lugar a causa de la invasión de los luvitas, pueblo

antes citado procedente de Anatolia, lo que explicaría el cambio de escritura desde la jeroglífica a la lineal A; pero, no habiendo sido esta descifrada, persiste la incógnita. No obstante, aparte de que tal invasión se produjo en torno al año 1700 a. C., una fecha temprana para achacársela a este pueblo, cuyos movimientos se sitúan en torno a 1200 a. C., se da como más probable que pudo haberse debido a grandes revueltas internas de índole socioeconómico, derivadas de la caída del comercio con el continente a la llegada de los aqueos.

La destrucción definitiva de la civilización cretense pudo haber sido originada por distintas causas no bien conocidas, entre ellas, la invasión en dos oleadas principales (h. 1208 y h. 1176 a. C.) de los temibles Pueblos del Mar (licios, sardos, sicilianos, teresh, kaskhas, lukka), rematada con la conquista de la isla por los dorios alrededor de 1130 a. C.

S

INGULARIDAD DEL ARTE CRETENSE

En una época en la que en el ámbito mediterráneo predominaba un estilo geométrico abstracto de formas rígidas, Creta ofrece un cuadro de vida colorista y alegre sin que en su suelo se den unas circunstancias económicas y sociales diferentes a las de su entorno geográfico, puesto que al igual que en Egipto y Mesopotamia dominan déspotas feudales y toda la cultura está sometida a un orden social autocrático.

Sin embargo, existen en la cultura cretense notables diferencias, entre ellas, la importante función económico-social que desarrollaban la ciudad y el comercio, como lo prueba la existencia de comunidades urbanas y ciudades industriales próximas a los palacios, lo que estaba relacionado con la producción masiva de obras de arte con vistas a la exportación. A mayor abundamiento, el comercio exterior se hallaba en manos de las clases dominantes, cuyo espíritu emprendedor, liberal, ávido de novedades, pudo haberse impuesto más fácilmente que en Egipto o Babilonia. Así mismo, tuvo que influir notablemente el hecho de que la religión y el culto tuvieron un papel subordinado, puesto que no se han encontrado construcciones de templos ni estatuas monumentales de dioses; y los pequeños ídolos dan la impresión de la escasa importancia de las creencias en la vida de la isla.

Con todo, el arte cretense no deja de pertenecer a la corte, expresando el lujo de una reducida aristocracia mientras el pueblo explotado permanece en la miseria de una vida rural y esclavista. Su marcado carácter naturalista tendría que ver con la independencia respecto a la sucesión de diferentes estilos, ya que a

lo largo de los dos milenios largos de la civilización minoica, el arte permaneció, prácticamente, en las mismas constantes artísticas.

No obstante, también se afirma que este naturalismo peculiar del arte cretense en contraste con la rigidez de las formas egipcias tiene su base, principalmente, en la ausencia de solemnidad mayestática representativa –al no existir la figuración de dioses o soberanos temporales– y en la preferencia por lo episódico y viviente frente a los temas de ultratumba y el culto a la muerte, con la rara excepción de los sarcófagos.

Técnicamente, en contraste con la rigidez del arte egipcio y mesopotámico, el arte cretense hace gala de una composición suelta y con tendencia al dinamismo, como se aprecia en las posturas o en las líneas curvas espirales y onduladas, especialmente, en la pintura, en la que no existen escenas de guerra, sino que predominan las representaciones de grupos de hombres y mujeres presenciando actos o ceremonias rituales.

No obstante, hacia la segunda mitad del segundo milenio, el arte minoico va perdiendo su característica naturalidad y sus formas se hacen más esquemáticas y rígidas, lo cual se ha atribuido, por una parte, a la evolución artística de la forma, mientras que, por otra, se cree producto de la invasión de los pueblos aqueos y su estilo rudo.

L

A ARQUITECTURA CRETENSE, UNA SUCESIÓN DE LABERINTOS

La construcción más característica es la que se conoce con el nombre de palacio-ciudad, pues no se edificaron templos monumentales en Creta. No existió un culto a los dioses en grandes recintos, aunque sí santuarios en lugares sagrados como grutas naturales y oratorios de carácter privado, donde se veneraba en lo que parecen altares a algunas representaciones divinas como la diosa Deméter (protectora de las cosechas), originaria de Asia. La denominación palacio-ciudad responde al hecho de que en torno a la corte confluían las villas de los grandes señores, el mercado y la vida urbana. Entre ellos, se encuentran los de Cnosos –capital de la isla–, Festos, Zakros o Malia, además de complejos residenciales como Gourniá y Hagia Tríada. Arquitectónicamente, se pueden relacionar con los palacios mesopotámicos, con el palacio-jardín de la lejana Corea, con la granja-palacio carolingia, con el monasterio medieval, la misión guaraní e incluso con la colonia fabril de tipo moderno y la unidad de habitación desarrollada por Le Corbusier a mediados del siglo XX, es decir, una construcción completamente autosuficiente salvo en su dependencia alimenticia y económica respecto al campo y el mar, en el caso cretense.

Edificados en lo alto de una colina, se organizaban de manera laberíntica en torno a uno o varios patios de disposición cuadrangular o rectangular, desde donde partían las distintas dependencias distribuidas en varios pisos, cuyos suelos se pavimentaban con losas de piedra. La iluminación procede del patio directamente, el principal dotado de graderío en la parte corta del rectángulo, lo que significa que fue lugar de celebración de acontecimientos rituales o de carácter público, posible antecedente del teatro griego. La cubierta consiste en terrazas planas, no se dan los tejados a dos aguas debido a la notable escasez de lluvias. La

existencia de partes externas conlleva la comunicación con la naturaleza por medio de la conexión espacio interior-espacio exterior. La abundancia de escaleras, descansillos, terrazas, etc., produce un movimiento óptico en planta de aspecto pintoresco.

Ala norte del palacio de Cnosos. Columnas de fustes rojos y capiteles negros soportan la estructura adintelada.

En general, se repiten los esquemas de una primitiva construcción en madera –propia de épocas anteriores–, que más tarde se realizó en piedra. Como en el arte egipcio, se trata de construcciones adinteladas (de espacio interno), con techos planos; no se emplea el arco ni la bóveda o la cúpula (línea curva), sino que solamente se utiliza la línea recta en arquitectura, lo cual constituye un contraste con el absoluto predominio de las líneas onduladas y espirales en el resto de las artes. La altura de los edificios oscila entre uno o dos pisos, raramente tres, con poco desarrollo en este caso del tercero, y predominio de la horizontalidad por los frecuentes terremotos. Los fenómenos sísmicos explican las restauraciones llevadas a cabo por Evans a base de viguetas de hierro, gracias a lo cual se han

conservado los restos que observamos, de lo contrario prácticamente no habría quedado nada.

En las paredes se abren puertas y ventanas recuadradas en rectángulos –predominio de la línea y el ángulo recto– y de pequeño tamaño, por lo que existe una palpable escasez de vanos hacia el exterior con el fin de evitar el calor y la excesiva luz natural que brilla en todo el Mediterráneo. El espacio interno se ve reducido e interrumpido frecuentemente por diversos tabiques, una constante que se observará posteriormente en la Grecia clásica.

Abundan las terrazas y los planos arquitectónicos a diferentes niveles, lo que supone una ruptura del espacio vertical; esto, añadido a las plantas laberínticas, complicadísimas, irracionales, implica una repetición de la ruptura del espacio horizontal por el doble acodamiento en ángulo recto. También existe una ruptura en la relación espacio interno-externo a causa de la alternancia constante de ámbitos cerrados y abiertos: galerías, corredores techados o al aire libre, etc.

Entre los materiales de construcción destacan los sillares de piedra bien escuadrados. Para el pavimento y las cubiertas se emplean losas de piedra o mármol. Los muros son gruesos, rellenados con materiales pobres pero revestidos con losetas de piedra o con estuco; en este último caso, se policroman con pinturas al fresco de carácter figurativo o bien abstracto, como luego veremos, modelo en el que se fundamentará posteriormente la arquitectura griega. Las primeras escenas prefieren las zonas internas y los pórticos y galerías reservadas. La policromía arquitectónica tanto de las partes externas como internas del edificio adquiere un papel básico y representa un claro antecedente de la arquitectura moderna. Los colores más abundantes son el negro, el rojo y el azul.

Abundan los pórticos y galerías muy ventiladas, lo que significa un amor por el aire libre y el contacto con la naturaleza, en un espíritu «deportivo», optimista, derivado tanto del buen tiempo atmosférico y el clima benigno como de la prosperidad económica de la isla, que se traduce en la alegría de vivir.

La mayoría de las casas solo tenían entrada desde la planta superior y mediante una trampilla se podía acceder al piso inferior. Los bloques de viviendas estaban compuestos por dos o tres casas emplazadas en calles pavimentadas que contaban con servicios comunes como conductos de desagüe y filtrado de residuos, además de recintos en servicio al ciudadano, como los almacenes para víveres, por lo que se trata de una arquitectura de tipo colectivo.

Frente a Egipto o Mesopotamia, en la isla de Creta destaca la ausencia de construcciones defensivas como murallas, grandes avenidas, puertas monumentales, la escasez de restos arquitectónicos militares, etc., lo que significa una cierta tranquilidad estatal, debida a la paz interna y a la seguridad que proporcionaba su numerosa flota. Hay una sensación de confianza, lo que se traduce en que, por lo general, no fue frecuente que se cerraran las puertas durante la noche.

Las columnas se componen de fuste y capitel toral simple, no tienen basa. El fuste es monolítico (de una sola pieza) y se construye más estrecho en la zona inferior que en la superior para colocarlo mejor en el suelo, esquema que deriva de estructuras de madera: primitivos troncos de árbol agudizados en su parte inferior para ser clavados directamente en la tierra: el símbolo del Árbol de la Vida oriental, representado en piedra. Toda la pieza, a tenor de las restauraciones de Evans, se pintaba normalmente de color rojo, mientras que el capitel, de forma circular, coronado por un ábaco muy plano, se pintaba de negro. En ocasiones, de acuerdo al citado arqueólogo, los colores se invertían: rojo el capitel y negro el fuste. Con el tiempo, esta estructura constructiva irá evolucionando y a

partir de ella surgirá el orden dórico griego, de ahí que se conozca como protodórica.

Cnosos, Festos y otros núcleos urbanos

El ejemplo mejor conservado, aunque muy renovado por las criticadas reconstrucciones de Evans –una polémica que rodea siempre la labor de arqueólogos y arquitectos–, lo constituye el palacio de Cnosos. El recinto más importante es el Salón del Trono, que cuenta con ricas decoraciones ornamentando sus paredes. El sitial de mármol, adosado a la pared en el centro de la estancia rompiendo la bancada corrida de yeso alabastrino, puede aludir, ante el desconocimiento de soberanos históricos en Creta, al mito del trono vacío, y presenta algunas posibles interpretaciones:

—Podría representar el sitial reservado para el dios, concepto que más tarde pasó a la etimasia cristiana o «preparación del trono» en la iconografíabizantina: un trono vacío con los símbolos de Cristo, que ocupará en la parusía, su segunda venida a la Tierra para el Juicio Final.

—Podría referirse al concepto de dinastía de manera simbólica; así, el trono no estaría destinado a ningún rey en concreto sino que, al igual que un estandarte, bandera, escudo o himno, representaría la monarquía o el poder.

Adorna las paredes un fresco en el que aves fantásticas con cola de león (grifos) dispuestas en parejas entre elementos vegetales pintados en tonos claros sobre un fondo rojo vivo, hacen de guardianes. Enfrente, separado por dos columnas con capitel de este mismo color, molduras en negro y blanco y fuste negro, se abre el santuario, detrás del que se hallan dos pequeñas cámaras que forman el Megarón del Rey. En una, la del tesoro, han aparecido objetos preciosos de oro y marfil como la figura de un acróbata.

Una puerta en el lado meridional lleva al corredor que desemboca en el Megarón de la Reina. En su lado occidental se encuentra la sala de baño o aseo de la reina, con bañera y letrinas. Por una pequeña puerta se accede al Patio de las Roscas de Hilo, así llamado porque grabadas en las paredes se observan varias figuras con esa forma circular.

Junto al salón del trono asciende hasta el tercer piso la gran escalinata occidental, que era techada, con cubierta sostenida por columnas centrales, quizá de uso procesional.

Trono de Minos, en mármol, adosado a la pared, en el Salón del Trono del Palacio de Cnosos. Una alusión, tal vez, al mito del trono vacío.

En cuanto a las demás dependencias, estaban comunicadas por

dromos o corredores porticados de doble acodamiento (como el de las Procesiones), con muchos ángulos rectos donde se abrían pequeñas habitaciones rectangulares de puerta adintelada que hacían de almacenes, en los que se han encontrado pithoi o grandes recipientes, así como tabletas destinadas a la contabilidad. Los patios estaban provistos de graderías para actos públicos.

La estructura anárquica estaría relacionada, de acuerdo a la mitología, con el laberinto que construyó el arquitecto ateniense Dédalo por orden del rey Minos para encerrar al Minotauro, el monstruo con cabeza de toro y cuerpo humano, nacido de la unión de un toro blanco –enviado por Poseidón para el sacrificio– con la reina Pasifae, esposa de Minos, en castigo por haberse negado el rey a matarlo.

TESEO Y EL MINOTAURO

Teseo, hijo de Egeo, rey de Atenas, entra en el laberinto de Creta y consigue dar muerte al Minotauro, que exigía anualmente la entrega de siete efebos y siete doncellas atenienses en concepto de tributo impuesto por Minos a la polis griega. Después de acabar con la bestia, encuentra la salida guiándose por el hilo de lana que fue desprendiendo de un ovillo que la princesa Ariadna, enamorada de él, le había entregado a la entrada. Pero la tragedia quiso que, al regreso, el joven olvidara cambiar las velas negras de su nave por otras de color blanco, que era la señal convenida para que su padre conociera el resultado feliz de la empresa. Observando el mar desde los acantilados, Egeo se arrojó a las aguas creyendo que su hijo volvía muerto. Desde entonces, ese mar lleva su nombre.

Respecto a su interpretación, puede constituir una alusión al auge de los pueblos helenos del continente, que acabaron con la

civilización cretense, lo cual no deja de concordar con la historia.

En cuanto al resto de palacios minoicos, el de Festos (Phaistos, en griego), enclavado en el centro de la llanura de Mesara, al sur de la isla, es el que está mejor conservado a pesar de haberse perdido el flanco sureste por desprendimientos de la terraza natural donde se sustentaba. La mitología le atribuye haber sido la residencia de Radamantis, hijo de Zeus y Europa, hermano, pues, de Minos, quien terminó expulsándole de la isla. A su muerte, ocupó también un cargo en el Averno, no de juez como su hermano sino de atormentador de pecadores; aunque otras versiones le consideran un sabio legislador.

A pesar de la existencia en esa zona de restos de un asentamiento neolítico hacia 3500 a. C., el primer palacio se construyó en torno a 1900 a. C. Los restos actuales datan de la época de los Segundos Palacios, entre 1650 – 1400 a. C., tras la reconstrucción posterior a los terremotos que se desencadenaron hacia 1700 a. C. Las excavaciones comenzaron en el año 1900 por parte de la Misión Arqueológica italiana de Federico Halbherr, al que siguieron Luigi Pernier y Doro Levi. Sobre una estructura de tres terrazas con sus patios pavimentados, pueden observarse todavía las gradas en el lado norte del área teatral destinada a ceremonias, así como los kouloures o grandes pozos circulares subterráneos de piedra –existentes también en Cnosos y Malia–, destinados al almacenamiento de grano, si bien se han relacionado, igualmente, con jardineras para árboles sagrados.

Destaca, sobre todo, el propileo o entrada monumental en el patio oeste, a la que se accedía por una pasarela elevada que, continuándose hacia el interior hasta llegar al patio central, conducía a una entrada soportada por una única columna central, que partía el acceso en dos grandes vanos, existiendo además otros de menores dimensiones. Y, tras él, la gran fachada occidental,

compuesta por tres pisos construidos con grandes sillares perfectamente escuadrados. Entre otras dependencias del palacio-ciudad, están las habitaciones reales, provistas de cisternas y bañera lustral para ritos y ceremonias, así como pinturas al fresco ornamentando sus muros, pithoi, recipientes de cerámica Kamarés y, al norte, el controvertido disco de Festos, del que luego hablaremos.

A 3 kilómetros al oeste de Festos se encuentra la antigua villa residencial –más que palacio–, conocida hoy como Hagia Tríada (Santísima Trinidad) por la iglesia cercana de esta advocación. Pertenece también a la época de los Segundos Palacios, hacia 1600 a. C., y fue excavada por la Misión Arqueológica italiana a partir de 1902 hasta 1944, siendo retomados los trabajos en 1976. Junto a la incorporación de elementos micénicos como un megarón del siglo XV a. C., son de destacar de la época minoica los restos de su sistema de alcantarillado, el gran patio central o ágora –llamado así porque cuenta con una estoa–, destinado a almacén, así como las salas centrales, entre ellas, la del tesoro, sus frescos y bancos corridos. Al norte se encuentra la tumba tipo tholos donde apareció el famoso sarcófago policromado que más adelante comentaremos. Otros hallazgos de interés son los vasos del Príncipe y de los Segadores (de los que luego también hablaremos), numerosos sellos y tablillas con escritura lineal A, así como los frescos de la zona este, entre los que figura un gato salvaje cazando un faisán.

En cuanto a la arquitectura funeraria, aparte de pequeños tholos y fosas excavadas en las rocas, destacan las denominadas tumbas de edificio, formadas por una planta rectangular en la que se abrían varias dependencias destinadas a los diferentes ritos. En su interior han aparecido restos de ajuares funerarios y sarcófagos.

En la costa este de la isla se encuentra el palacio de Zakro o Kato Zakros («Zakros Bajo»), edificado hacia 1900 a. C. y vuelto a reconstruir, como los demás, hacia 1600 a. C., para correr su misma

demoledora suerte en torno a 1450 a. C. Las excavaciones estuvieron a cargo del arqueólogo griego Nikolaos Platón desde 1961, después de haberlo intentado Evans con poco éxito en cuanto a descubrimientos. De estructura similar al resto de construcciones cretenses de este tipo, dispuesto en tres niveles o terrazas, consta de un patio central –no pavimentado como en otros casos, sino apisonado con piedra caliza– al que daban las distintas dependencias ubicadas en sus cuatro alas: las salas privadas y los almacenes al norte; al sur, se situaban los artesanos que ejercían su oficio en el recinto y elaboraban también perfumes y tintes para la ropa; enfrente, se abría un jardín de recreo; en la parte oriental se encontraba la entrada principal, que llevaba a los aposentos reales y conectaba con el puerto, donde existió un importante tráfico comercial; en el ala occidental estaba la zona de culto con su gran salón de ceremonias, el comedor o sala de banquetes, un santuario y la cámara del tesoro, donde se custodiaban los arcones reales que guardaban las tablillas en las que se registraban las cuentas oficiales en escritura lineal A, nunca en lineal B.

Entre los restos principales, hay que señalar un extraordinario ritón de cristal de roca provisto de asa (hacia 1500 – 1450 a. C.), cuyas cuentas se unen con hilo de cobre; en la base del cuello lleva un anillo adornado con láminas de marfil bañado en oro. Existen también pinturas al fresco representando personajes femeninos con cintura de avispa y grandes pechos asomando por los escotes de los corpiños de sus vestidos.

En la costa norte cretense, situado sobre una fértil llanura, en la actual ciudad de Malia, se encuentra el antiguo palacio del mismo nombre, de similar cronología a los demás de la isla, excavado primeramente en 1915 por Iosif Hazzidakis. Fue el centro de un asentamiento en el que se abrían distintos barrios como el de Mu y otros que se han denominado con letras griegas, unidos por una red viaria en parte pavimentada y dotada de desagües subterráneos, varias necrópolis (entre ellas, las de Crisólakos y Pierres Meulières) con importantes ajuares funerarios, una cripta hipóstila rectangular, donde probablemente se entrenaban los atletas que participaban en

los espectáculos taurinos, y un recinto rectangular de la época de los primeros palacios, delimitado por un muro franqueable por tres puertas (dos de ellas monumentales), sobre cuyas funciones se ha especulado mucho (una cripta, un lugar de reunión), extendiéndose el conjunto urbano hasta el puerto próximo.

El palacio, de dos pisos, ofrecía varias entradas, la principal en el lado sur, de la que salía un dromo hacia la parte norte. Una serie de habitaciones en esta zona, intercomunicadas, como era habitual en otros palacios, por puertas dobles (polythyron), han abierto la duda de si se trataba de dependencias de uso doméstico, almacenes o quizá establos para encerrar los toros antes de que fueran conducidos al patio para efectuar los rituales públicos, puesto que en él se conserva una esfera de piedra con un entrante que, según alguna teoría no por todos compartida, tenía la función de punto de apoyo para introducir el pie y coger impulso al realizar, tomándole por las astas, el salto al toro. Un hoyo central (bothros) sería el lugar donde se sacrificaba el animal para que su sangre regara directamente la tierra con carácter regenerador, algo que niega el arqueólogo Nikolaos Platón, que solo lo considera un obstáculo añadido para el ejercicio taurino. En las dependencias oficiales se encuentran el megarón del rey o sala de audiencias y el de la reina, aparte de la sala de libación y otra más a la que se ha denominado «depósito jeroglífico» porque contiene medallones y objetos de arcilla con inscripciones jeroglíficas y en escritura lineal A.

En Gurniá («cisterna», en griego), enclavado sobre una pequeña pero estratégica colina cerca de la costa norte, se encuentra otro de los complejos arqueológicos minoicos, que fue el centro comercial más importante de la isla, datable aproximadamente en las mismas fechas que los anteriores, con señales de ocupación desde el minoico antiguo y, tras un renacimiento secular durante la dominación micénica que tuvo lugar después de la hecatombe general que se produjo en la isla hacia 1450 a. C., fue abandonado definitivamente en torno a 1200 a. C. Excavado el yacimiento a principios del siglo XX, entre 1901 y 1904, por la arqueóloga norteamericana Harriet Boyd-Hawes, se le dio el nombre que tiene

por los pequeños depósitos de agua (gournes) que aparecieron junto a cada una de las casas, ya que se ignora la denominación que asignaron al lugar los cretenses.

Una serie de estrechas calles bien pavimentadas conducen a la plaza central, a la que dan numerosas casas particulares de una sola planta, y la casa-palacio donde residía la autoridad local, dependiente de Cnosos. Allí, además de tener un uso ceremonial, se celebraba seguramente el mercado. Por una escalera en forma de L –característica de los palacios minoicos– se ascendía hasta el salón principal, donde se llevarían a cabo los actos oficiales. En el pequeño santuario palaciego han aparecido diversos objetos, principalmente, figurillas de culto, entre las que también se observan «diosas de las serpientes». Próximos a la residencia se hallaban los almacenes y los talleres de ceramistas y carpinteros, como lo atestiguan los restos de barro y madera. Existía también una fragua a tenor de los clavos de bronce y de un yunque que se encontraron.

L

A PINTURA AL FRESCO, ALEGRÍA DE VIVIR A LA ORILLA DEL MAR

La pintura minoica, ejecutada con la técnica del fresco sobre estuco a base de colores planos, sin gradación ni sombreado, constituye un fiel reflejo del espíritu cretense, una sociedad refinada, palaciega, urbana y talasocrática –basada en el poderío marítimo– con el concurso de numerosas colonias o factorías en el Mediterráneo. Naturalista con tendencia figurativa a la abstracción, y de tipo monumental y carácter decorativo, indisoluble de su soporte (mayormente, el edificio), representa un arte cortesano al igual que en Babilonia o Egipto, refinado, en el que están ausentes las figuras de dioses y diosas. Se trata de la representación exclusiva de una clase social elevada, culta, amante del lujo, quizá un arquetipo; huye, por tanto, de la plasmación pictórica de la realidad social, puesto que no refleja las clases populares más que en algunas escenas aisladas y escasas: campesinos, músicos. Están ausentes la vejez, la enfermedad y la muerte, con la excepción de la procesión del sarcófago de Hagia Tríada.

Predomina el movimiento y el color y se representa siempre la juventud y la belleza con un sentido idealista: personajes atléticos, particularmente los varones. La figura humana, hierática y carente de expresión, es de base naturalista con rasgos expresionistas –hombros anchos, cintura pequeña. En general, los tonos claros (piel blanca) se aplican a la mujer y los oscuros (piel ocre) al hombre. Estos aparecen con estatura elevada, torsos triangulares, cintura estrecha, piernas largas, abundante musculatura y peinados con rizos a uno o ambos lados de la cabeza (modelo que imitará el kurós griego).

Las mujeres, cuya presencia fue tan abundante en el arte cretense que ha dado lugar a que se hable de una sociedad matriarcal en la isla –algo contrario a lo que se dio en Grecia–, se representan de estatura media, formas generalmente redondeadas, grandes ojos y pelo negro, caderas anchas, cintura estrecha, vestidas con un corpiño abierto que deja el busto al descubierto y largas faldas hasta el suelo. Buscando la elegancia, se adornan con peinados muy complicados y abundancia de joyas.

Técnicamente, son muy escasos los atisbos de tercera dimensión, perspectiva y volumen; hay una tendencia en las figuras a la ley de frontalidad –la cabeza y las piernas se pintan de perfil, con un solo ojo en el rostro, mientras el torso se representa de frente–, si bien menos acusada que en el arte egipcio. Las figuras son más movidas que las egipcias, sobre todo, en cuanto a posturas.

En general, la pintura cretense refleja la alegría de vivir de una sociedad pacífica –las escenas bélicas no fueron habituales–, aristocrática, esclavista y urbana, cuyo núcleo reside en el palacio-ciudad, es decir, en torno a la corte, donde reinó, por lo general, la abundancia, a la que contribuyó, sin duda, la prosperidad económica de la isla.

En la decoración de los elementos arquitectónicos los colores predominantes son el rojo y el negro para las columnas, aplicándose de manera indistinta al fuste y el capitel pero siempre a la inversa para buscar el contraste óptico. Están presentes también el azul intenso, aludiendo a la mar, y tonos claros y alegres como el naranja, el beis, el amarillo y el verde manzana, que plasman los colores naturales y contribuyen a la luminosidad de los recintos, que de otra manera resultarían oscuros.

La tauromaquia, pintura al fresco que representa la taurokathapsia o «salto al toro», en una tribuna que da al patio central del palacio de Cnosos.

Las pinturas, cuyos principales restos se hallaron en las paredes del palacio de Cnosos, fueron arrancadas y trasladadas a museos, dejando en su lugar reproducciones ejecutadas con demasiada libertad artística.

En cuanto a la iconografía, siendo preferible hablar de temática, destaca la presencia del toro acompañado de personajes ejecutando acciones conjuntas, como refleja el fresco La tauromaquia, procedente de una tribuna que da al patio central del palacio de Cnosos; en él aparece la representación de la taurokathapsia o «salto al toro»: un acróbata ejecutando una voltereta en tres tiempos por encima de un toro en carrera, con sus cuatro patas en el aire, representado con evidente desproporción anatómica; estaríamos, así, ante una sucesión de secuencias respecto al mismo acto, como si se tratase de un cómic moderno pero sin textos. No obstante, según otra interpretación que se basa en la postura del tercer participante, el cual, salvo que hubiese efectuado una segunda

cabriola en el aire, debería haber caído de espaldas y no de frente al toro, y teniendo en cuenta el color oscuro del joven que está saltando, se cree que se trata de un ritual en el que participan dos mujeres y un hombre. El atleta masculino ejecuta una voltereta por encima del astado mientras una mujer, que agarra los cuernos al animal intentando reducir su reacción de cornear al saltador, se dispone a hacer el mismo ejercicio; y otra, situada tras sus cuartos traseros, parece haberlo realizado ya y alza sus brazos bien en señal de triunfo o para sujetar a su compañero en el momento que caiga. Sobre el significado de este acto, abundan las especulaciones: un ritual de carácter religioso, deportivo, cívico..., en el que según se observa participaban ambos sexos, una novedad en el mundo antiguo. La alusión que conlleva a los «cuernos de la consagración» y al mito del rapto de Europa, muestran el papel central del toro en la cultura minoica.

EL RAPTO DE EUROPA

Europa era una princesa fenicia que estando en la playa con sus doncellas fue raptada por Zeus, quien se apareció en forma de toro blanco. Llevada a lomos de su amante hasta la isla de Creta, de su unión nacieron tres hijos, uno de ellos, el futuro rey Minos.

La interpretación de este mito puede tener distinto significado:

El paso del animal tótem al dios puede identificarse con Gugalanna, el dios toro mugiente en la mitología mesopotámica, que representaba la constelación que conocemos como Tauro en la astrología occidental.

Puede aludir al origen divino de la monarquía.

Puede referirse al concepto de rey-sacerdote, al modo del patesi mesopotámico.

Puede tratarse de una manifestación de bestialismo.

Puede ser una referencia al culto al toro, símbolo de una corriente patriarcal que, lo cierto es que, prácticamente, no se observa en ninguna faceta de la vida cretense.

Por último, puede aludir a una corriente étnica, comercial y cultural asiática que tiene su reflejo en el arte cretense.

Príncipe de los lirios, reconstrucción a base de fragmentos, conservada en el palacio de Cnosos. De Photo prise par Harrieta171-Trabajo propio,

CC BY-SA 3.0.

Entre las escenas con presencia de la figura humana destaca el Príncipe de los lirios, llamado así porque en torno a su atlética figura abundan las flores de lis, que se repiten en el collar de cuentas con el que se adorna. De 1,20 metros de altura, datado en el Minoico reciente I (hacia 1450 a. C.), muestra sobre un fondo plano de color rojo que anula cualquier atisbo de profundidad, con perspectiva frontal y punto de vista alto, la figura de un joven (posiblemente un rey-sacerdote: Minos, según Evans) en postura altiva, adelantando una pierna y extendiendo un brazo para simular movimiento, con el torso de frente y el resto del cuerpo de perfil por influencia, probablemente, de la ley de frontalidad egipcia. Denotando su categoría social, va tocado con una tiara con penacho de lirios y plumas de pavo real amarillas y azules. Cubierto de cintura para abajo con estuche fálico azul, que asoma entre su abierto faldellín, luce larga melena ondulada de cabello negro que le cae por la espalda y la patilla izquierda a modo de mechón, y simula moverse con el viento para aportar algún rasgo de realismo; lleva la mano derecha sobre el pecho, en un gesto clásico de poder, y en la zurda el extremo de un cetro o quizá un cordel con el que, según se ha apuntado, conduciría a un animal sagrado por un jardín de lirios sobre los que revolotea una mariposa. Encontrados sus fragmentos por Evans en 1901, tanto la reconstrucción que obra en el palacio como la que se expone en el Museo de Heraklión, han sido muy criticadas, puesto que se llevaron a cabo sin la certeza de que los restos perteneciesen a la misma figura. En realidad, los únicos que se conservan de la pintura original son tres pequeños trozos del tocado, el torso y una pierna.

Los coperos, que forman parte del fresco La procesión, en el corredor del mismo nombre del palacio de Cnosos, son dos jóvenes de pelo negro, largo y rizoso, vestidos con el faldellín característico, que con carácter oferente portan en simetría traslatoria sobre un fondo de ondas azules que aluden al mar, un ritón y otro vaso sagrado, aunque también se ha

especulado que podían estar sirviendo un banquete, de ahí el primer título.

En cuanto a figuras femeninas, la más conocida es La parisina, procedente del ala occidental del palacio de Cnosos, un rostro de perfil que se conoce con este nombre porque a su descubridor le recordaba las mujeres del París de la época. Se trata de un fragmento polícromo pintado al fresco sobre estuco que se conserva en el Museo de Heraklión, datable, al igual que la pintura anterior, en el Minoico reciente I (hacia 1450 a. C.). Con unas dimensiones de 24 por 13 centímetros, es una figura de medio cuerpo con el rostro en postura de perfil, elegantemente vestida, peinada y ataviada, en la que destaca un enorme ojo frontalmente abierto, que lleva el iris marcado y los contornos y cejas bien delimitados, labios pintados de rojo y una nariz respingona, un rostro elegante y atractivo, que se cree representaría a una sacerdotisa porque lleva en la nuca una tira de paño anudada con las dos puntas sueltas colgando: el nudo sagrado, símbolo de la divinidad, heredado del haz de juncos de la diosa Inanna de Sumer y similar al collar o cinta para el pelo (el menat) de las egipcias Isis y Hator.

Damas en azul, con la misma cronología, muestran en sus rostros de perfil el ojo frontal a la manera egipcia, talles de cintura de avispa y senos desnudos. Están vestidas y peinadas elegantemente y adornadas con joyas: brazaletes, collares y diademas.

Entre las escenas de carácter zoomorfo, además de los fantásticos grifos del salón del trono –citados a veces, erróneamente, como pavos reales por el plumaje de colores que adorna su cresta– destacan Los delfines de la sala de los baños, un panel sobre las puertas de entrada decoradas con rosetas, que hoy se expone en el Museo Arqueológico de Heraklión. Datables hacia 1450 a. C., y luciendo el colorido intenso de las restauraciones de Evans, se observan, enmarcadas por oscuras formas geométricas que imitan rocas de coral, cinco delfines azules rodeados de abundantes peces

de diversos colores, nadando en dirección contraria –tres hacia la derecha encima y dos en sentido opuesto debajo–, al objeto de alimentar la sensación de dinamismo. Con predominio de la línea sobre el color, los contornos están claramente delimitados. Sobre el fondo beis claro, con algunas ondulaciones que semejan el vaivén de las olas del mar, además del azul, se observan colores ocre y amarillo, siempre aplicados con tintas planas, sin sombras ni gradaciones que aparenten sensación de volumen o tridimensionalidad. Un ejemplo de pintura decorativa que rezuma el naturalismo habitual del arte minoico.

La temática funeraria está presente en el sarcófago descubierto en 1903 durante las excavaciones del palacio de Hagia Tríada. De piedra caliza, se trata de una estructura rectangular de 1,37 metros de largo, provista de cuatro patas y cubierta con tapa. Las dos caras principales están decoradas con escenas de carácter ritual (la Procesión en la cara norte y la Ofrenda en la parte opuesta), mientras en las laterales aparecen deidades montadas en carros tirados, uno por caballos y otro por un grifo. En la Procesión se observan dos escenas: caminando hacia la derecha, tres hombres oferentes con los torsos desnudos en simetría traslatoria portando animales y un objeto en forma de canoa ante una figura también masculina, vestida con túnica hasta los pies, en actitud de espera, inmóvil, quizá un dios, un sacerdote o el propio difunto; al fondo se ve un árbol en un altar con gradas y otra construcción que se ha identificado con su cámara mortuoria. En dirección contraria van tres personajes, dos de ellos mujeres a juzgar por los tonos claros de su piel; la primera lleva al hombro, colgados de una vara, dos cráteras con líquidos destinados a las libaciones; la sigue otra figura vestida de mujer pero de carnación oscura, al modo como se representan los varones, que con una mano acompaña la acción de la que la precede mientras con la otra toca ceremonialmente una lira. La sacerdotisa, que encabeza este grupo, procede a efectuar las libaciones vertiendo el contenido de las cráteras en otra vasija situada entre dos árboles coronados por sendos labrys o hachas de doble filo (encima de cada una permanece posado un pájaro), uno de los símbolos característicos de la civilización minoica, término asignado por Evans, del que procede el vocablo «laberinto» («casa

de labrys»).

La Procesión, en la cara norte del sarcófago de Hagia Tríada. Tres hombres oferentes con los torsos desnudos se dirigen ante un personaje en pie, mientras tres figuras femeninas en sentido contrario preparan las libaciones. Museo Arqueológico de Heraklión. Creta.

En la cara sur, La ofrenda, se observa sobre una mesa, con las cuatro patas atadas, un ternero sacrificado cuya sangre escurre sobre un recipiente; debajo del mueble esperan dos cervatillos que probablemente correrán la misma suerte. Una sacerdotisa, que pone las manos en actitud de ofrenda, efectúa una libación en un recipiente colocado sobre un taburete, tras el cual se ve otro un poco más alto en el que están dispuestos, dos a dos, cuatro «cuernos de la consagración». Otra oferente, situada tras el animal sacrificado y ataviada con distinto vestido, hace con sus brazos el mismo gesto, acompañada en simetría procesional por figuras femeninas de las que solo quedan algunos restos; un músico varón ameniza la ceremonia ritual con su oboe o flauta doble (aulós, en griego). Tanto esta escena como la de la cara contraria, están enmarcadas por decoración geométrica a base de sendas filas de rosetas y palmetas estilizadas, que abunda también en las patas del sarcófago.

Aparte del convencionalismo habitual de los tonos claros para las mujeres y las carnaciones oscuras para los hombres, predominan los colores ocre, rojo, azul, amarillo y blanco.

La temática abstracta-geométrica de la pintura cretense se observa, además de en las bandas decorativas del citado sarcófago, en las líneas onduladas que decoran paredes como las del salón del trono, aludiendo, probablemente, al oleaje marino.

L

AS DIOSAS DE LAS SERPIENTES Y LA ESTATUARIA MINOICA

Con este nombre se conocen un conjunto de estatuillas de pequeño tamaño, en loza vidriada (cerámica de cuarzo vidrioso), encontradas en una sala del ala oeste del palacio de Cnosos (los «Repositorios del templo») por el equipo del arqueólogo británico Arthur Evans, que hizo el hallazgo a principios del siglo pasado (1903), en el transcurso de las excavaciones llevadas a cabo en la isla. Cronológicamente, corresponden al Minoico medio III (1700-1580 a. C.). Su denominación se debe a que van acompañadas de dichos reptiles. En principio, se creyó que eran objetos votivos que formaban parte de un santuario. Las más célebres se exponen en el Museo Arqueológico de Heraklión, si bien existen otros dos ejemplares tallados en oro y marfil, depositados en los Museos de Bellas Artes de Boston y Baltimore, aunque se duda de su autenticidad.

Tal como las vemos hoy, han sido fruto de una reconstrucción imaginativa por parte de Evans, siguiendo el procedimiento habitual con los restos que iba sacando a la luz, lo que le granjeó no pocas críticas, acusándole de depurador.

Diosas de las Serpientes. A la izquierda, la que primero recibió este nombre. En el centro, la antiguamente denominada Adoradora sin cabeza. Ataviadas con el vestido típico de la isla, que deja el pecho al descubierto, llevan serpientes en manos y cintura. Museo Arqueológico de Heraklión, Creta. Foto J. Ollé. CC BY-SA 3.0.

La figura de mayor tamaño, que fue la que primero recibió el apelativo de «diosa de las Serpientes» muestra tres de estos ofidios enroscados en la cintura y en las manos. Cuando la encontraron faltaba la parte inferior de su falda, que fue añadida por el equipo del arqueólogo siguiendo el modelo de otras figurillas halladas en las excavaciones.

La más conocida es una pieza de 29,5 centímetros de alto que, con los brazos alzados, sujeta en cada una de sus manos una serpiente. Viste el traje femenino típico de la isla: corpiño de manga corta hasta el codo, ajustado de cintura para arriba, con un pronunciadísimo escote que deja los pechos al descubierto, y falda hasta los pies de volantes –cuyo mayor número se cree era símbolo de más categoría–, sobre la que cae un breve delantal. Aparte de tratarse de la indumentaria femenina habitual en la isla –como apuntaba el célebre historiador del arte José Pijoan–, la desnudez

de los senos, según el escritor Juan Eslava Galán, también podría ser una señal de duelo, a tenor del canto XXII de la Ilíada: «deshecha en lágrimas, descubrió su busto y con una mano se sacó un pecho». Se refiere a la diosa Tetis, la madre de Aquiles, cuando este iba luchar con el príncipe troyano Héctor.

Cuando apareció en las excavaciones del palacio, esta estatuilla no tenía cabeza y le faltaba el brazo izquierdo, por lo que, en principio, se tomó por una sacerdotisa de la anterior y se le dio el nombre de Adoradora sin cabeza. Posteriormente, fue reconstruida por Halvor Bagg, un artista danés del equipo de Evans, que incorporó con sentido religioso el tocado a modo de turbante o tiara que lleva sobre la cabeza: un felino posado con aspecto de gato, que se encontró en el transcurso de las excavaciones. El rostro, también reelaborado, presenta los ojos desorbitados como si expresaran ira o anunciaran algún castigo, a lo que contribuyen sus brazos separados del cuerpo –que le quitan rigidez– y elevados sosteniendo la sierpe en cada mano.

En cuanto a su significado, desde el principio se han venido tomando por representaciones de alguna deidad o bien sacerdotisas relacionadas con el culto a la Gran Diosa Madre, diosa de la fertilidad y la Tierra, con la que guardarían relación las serpientes, representantes de las fuerzas del mundo subterráneo donde tienen su hábitat. También se ha apuntado la posibilidad de que se tratase de imágenes de la reina o soberana cretense o bien de alguna poderosa dama, que se menciona en las tablillas como la «Señora del Laberinto», dueña de grandes rebaños de ganado y talleres artesanales.

En todo caso, denotan la importancia que alcanzó la mujer en la sociedad cretense, prueba evidente de que estamos ante una civilización matriarcal.

En el santuario de Gazi se encontraron figuras femeninas pertenecientes al Minoico último III, modelos también de diosas de la fecundidad, realizadas en terracota, que probablemente estarían policromadas, si bien el color se ha perdido. Muestran mayor esquematismo, llevan los brazos alzados como característica más notable, exhiben sus pequeños pechos, son de cintura estrecha y su parte inferior es acampanada. Presentan una evidente desproporción anatómica, con grandes manos –quizá para resaltar su carácter orante–, y se observan incisiones sobre su falda con carácter decorativo. Llevan sobre la cabeza tiaras formadas por complicados y singulares tocados, como la Diosa de las Adormideras, que luce diademas con pistilos de amapola real, la flor de la adormidera, destinados a la producción de opio que, por lo visto, se conocía en la isla; o un pájaro centrado sobre su cabeza en otra conocida como la Diosa de las Palomas; o bien, paletas que podrían aludir a los «cuernos de la consagración». Una serpiente trenzada en la nuca cae por la espalda de otra figura, una simbología religiosa mixta hasta entonces inexistente y que habla de contactos con otras culturas como la egipcia y la micénica.

Modelos similares aparecieron en el santuario de Karfi, situado en el monte Dicté, si bien correspondientes a una etapa más tardía, conocida como posminoico, entre 1100 y 1000 a. C. Su importancia estriba en que constituyen importantes testimonios de una continuidad entre la religión prehelénica y griega.

En marfil, los cretenses hicieron gala de una gran habilidad. Además de objetos de uso cotidiano (peines, placas, pequeños recipientes), descuella una figurita masculina de unos 30 cm encontrada en Cnosos, a la que por su postura en pleno salto por el aire, con la cabeza inclinada hacia atrás y los brazos y piernas extendidos, se le dio el nombre de El acróbata; se cree que no se trataba de una pieza aislada sino que formaba parte de un conjunto. Dentro de una caja de madera, que Evans llamó el «Depósito de marfil», aparecieron partes de otras figuras masculinas (cabezas, pies, brazos, piernas), en las que, a pesar de no estar bien conservadas, se aprecian tendones y músculos además de adornos

como pulseras.

Posteriormente, en excavaciones realizadas a mediados de siglo por el arqueólogo británico Sinclair Hood, aparecieron piezas similares de figurillas humanas masculinas y partes de ellas también con detallado estudio anatómico aunque de tamaño algo mayor (40 cm); una viste falda corta y otra calza sandalias.

Más recientemente, entre 1987 y 1990, durante las excavaciones dirigidas por J.A. MacGillivray y L.H. Sackett apareció, muy fragmentada en diversas partes, una figura masculina de unos 50 cm de altura, hoy reconstruida, que se conoce como Kurós de Roussolakkos, (c. 1525 – 1450 a. C.), compuesta por ocho secciones de marfil unidas con madera de boj y adornadas con materiales preciosos. Luce en la cabeza cabello oscuro rizado y ojos de cristal de roca y láminas de oro, y en los pies calza sandalias. Se cree que se trata de una representación de Diktaean Zeus, el Zeus de la caverna del Dicté, en la que según una versión mitológica el padre de los dioses fue dado a luz por su madre Rea y, en consecuencia, el lugar donde se halló sería un santuario para darle culto. Quizá la fragmentación de la figura fue intencionada cuando se asaltó y destruyó el templo.

Algo anteriores (1600 – 1500 a. C.) son Los chicos de Palaikastro, dos pequeñas figuras de niños con las cabezas rapadas, una sentada de 5 cm de altura y otra de pie que mide el doble.

Además de estas aparecieron otras similares en el arte de la eboraria, así como distintos objetos tallados en hueso, alabastro (cabeza de bóvido) y otros materiales como terracota y porcelana vidriada y coloreada. Entre ellas destaca el famoso ritón de Cnosos de esteatita negra realizado en forma de cabeza de toro; lleva ojos de cristal de roca incrustada, orejas independientes y cuernos

originales forrados con láminas de oro, que hacían de asas para tomarlo con ambas manos en la libación ritual de los oficiantes.

En cuanto a la escultura funeraria, las piezas principales son los sarcófagos –el más importante es el que hemos visto en Hagia Tríada–; realizados en terracota policromada, pueden tener forma de bañera o rectangular, están provistos de una tapadera y soportados sobre cuatro patas.

Respecto a la escultura en relieve, tenemos distintos fragmentos de piezas de carácter ritual o doméstico decoradas con figuras humanas y temas geométricos. Las obras principales son las escenas en bajorrelieve que figuran en los tres recipientes conocidos como Vaso del Príncipe, Vaso de los Segadores y Vaso de los Pugilistas, del Minoico reciente I, encontrados en el yacimiento arqueológico de Hagia Tríada durante las excavaciones llevadas a cabo entre 1902 y 1914. Actualmente se encuentran en el Museo Arqueológico de Heraklión. El primero es de forma cónica y presenta anillos concéntricos en su parte inferior. Muestra la escena de un personaje tratado anatómicamente, ataviado al estilo del Príncipe de los lirios y en idéntica postura, es decir, con faldellín y estuche fálico, la cabeza y las piernas de perfil y el torso de frente, adornado con brazaletes y collares a la vez que empuña con firmeza un cetro; frente a él, un guerrero con penacho y espada alzada parece montar guardia; otras tres figuras, al otro lado del vaso, se dirigen hacia el primero portando pieles de animales en actitud de vasallaje, como si se tratase de una ofrenda o un ritual.

El Vaso de los Segadores, cuya mitad inferior está reconstruida, es un cacharro de forma ovalada y cuello liso y estrecho, con decoración geométrica en el círculo que rodea la boca. De pequeño tamaño, tiene 9,5 centímetros de alto y 11,5 de ancho en el centro de la pieza. Muestra en relieve algo más marcado que el anterior a un grupo de segadores comandados por el patrón y cargados con sus aperos y las espigas de la siega –uno va tocando un instrumento

musical–, que parecen regresar de su faena; poseen cierto tratamiento anatómico y están representados a distintos niveles de profundidad con la intención de crear cierta perspectiva.

El Vaso de los Pugilistas es un ritón o recipiente para libaciones rituales de forma cónica, provisto de asa, con una amplia boca en la parte superior y un pequeño orificio en la base de la pieza. Labrado en serpentina, mide 24 centímetros de alto y 8 de ancho. A lo largo de su superficie muestra escenas de boxeo entre púgiles tocados con casco, así como del salto al toro.

L

A GRAN VARIEDAD DE CERÁMICA Y EL RESTO DE LAS ARTES

La cerámica cretense, que alcanzó una gran variedad tanto en la forma de los recipientes como en la decoración de los mismos, llegó a su cumbre a partir del Minoico medio, aunque ya se había trabajado anteriormente. Se clasifica, atendiendo a su época y características, en los siguientes estilos:

Crátera de estilo Kamarés con decoración policromada y en relieve procedente de Festos. Museo Arqueológico de Heraklión. Creta.

Pirgos, del yacimiento de este nombre, que pertenece al Minoico

antiguo II-III; presenta una tonalidad humo intenso y brillante, lustroso, gracias a la aplicación de un engobe. La decoración se basa en temas geométricos, espiriformes, que copian formas de objetos metálicos. Abundan las vasijas y cuencos redondeados con dobles asas, así como copas de pie alto con forma similar al embudo.

Hagios Onouphrios, procedente del yacimiento enclavado en la zona central de la isla. Corresponde al Minoico antiguo I. Es típica una decoración en líneas ocres que terminan juntándose sobre fondo claro. Predominan las jarras de pico alargado y las copas cónicas.

Kamasa, del Minoico antiguo I - II. La decoración se realiza en ocre y negro sobre fondo claro. Son característicos los cacharros con formas humanas y de animales como la pieza que se conoce con el nombre de Diosa de Mirtos, una vasija en forma de mujer de largo cuello y cabeza muy pequeña, que sostiene con sus manos, apoyada en la cadera, una jarra. Se aprecian unos pequeños senos y el triángulo púbico. Los cuadros pintados en rojo sobre su cuerpo aluden a las ropas.

Vasiliki, yacimiento sito en la zona oriental de la isla, perteneciente al Minoico antiguo II. Se caracteriza por la decoración en rojo y negro a base de manchas (flameada) con efectos de vidriado. Son características las jarras anchas con picos semicirculares a modo de teteras.

Kamarés, que corresponde al periodo Minoico medio II y toma su nombre de una gruta cercana al monte Ida. Los recipientes, de origen metálico y de tipo funerario, tienen el fondo negro brillante decorado en rojo, ocre y blanco con formas curvas asimétricas (espirales circulares), rosetas vegetales y temas animalísticos. Es muy característica la decoración de barbotina, que consiste en

superposiciones de arcilla o lino en la parte exterior del objeto; el barro que se pega a las manos del alfarero sirve también para pegar las asas.

Naturalista, del Minoico medio III, que corresponde a la época de los Segundos Palacios. Se abandona un tanto la policromía y se pasa a una bicromía que presenta fondos de color arcilloso o beis y la decoración en tonos rojizos u ocres. Los temas son de tipo floral: rosetas, palmetas, con la aparición de la fauna marina: pulpos, calamares, nautilos, peces, medusas, algas, caracoles, con un alto sentido de estilización pero sin abandonar el naturalismo. Aparecen piezas cuyos modelos posteriormente pasarán a la cerámica griega: el alabastrón (vaso para perfumes), los pizoi (recipientes para contener víveres), ritones o copas como los kílix griegos.

Palaciega, típica de la época de apogeo del palacio de Cnosos. Su estilo, formas y policromía son similares a la cerámica naturalista pero varía en los temas representados, con tendencia a la abstracción; se caracteriza además por la ausencia de la figura humana y formas más rígidas y simples pero menos estilizadas.

Pospalacial, de la última fase histórica cretense o Minoico reciente III. Presenta el fondo de la vasija liso, tiende a la geometrización a base de temas florales sencillos, preparando el camino al estilo protogeométrico griego.

En cuanto a la orfebrería, esta manifestación artística, como la anterior, debió de tener bastante salida allende las fronteras cretenses, contribuyendo a la talasocracia o dominio marítimo. Trabajaron mucho el oro pero fue necesario importar el preciado metal, que no existía apenas en la isla.

Ánfora de estilo naturalista con fondo beis y decoración ocre con motivos de fauna marina como el pulpo, cubriendo toda su superficie, circa 1500 a. C.

Entre los distintos objetos destacan un camafeo ovalado con representación de damas, flores de oro que luego se aplicaban a los vestidos y pendientes con forma de insectos (anticipándose milenios a la moda modernista de fines del siglo XIX y principios del XX)

como el de las abejas: dos simétricamente enfrentadas sostienen una gota de miel.

Las piezas más notables son los vasos de Vafio, que aparecieron en 1888 dentro de una tumba tipo tholos en un yacimiento arqueológico del mismo nombre situado en el Peloponeso, Laconia, cerca de Esparta, por lo que también se han catalogado como micénicos, aunque estilística y temáticamente (escenas de toros) pertenecen al arte cretense, concretamente al periodo Minoico reciente y, por tanto, lo más probable es que fuesen importados de la isla. Actualmente, se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. De interior liso y exterior repujado, se trata de dos recipientes de oro de escaso tamaño, unos 8 centímetros de altura y 11 de diámetro, con asas fijadas al cuerpo mediante remaches, que muestran escenas de la caza del toro en medio de la naturaleza. En el vaso que se conoce como «pacífico» o «bucólico» aparecen sobre un fondo de olivo toros guiados por un cabestro mientras un hombre ata la pata a otro con una soga. En el otro recipiente, el vaso «dramático», un toro ha caído en una red, el resto de la manada huye y otro astado embiste a un hombre.

El enigmático disco de Festos

En 1908 el arqueólogo italiano Luigi Pernier encontró esta pieza en el transcurso de las excavaciones que estaba llevando a cabo en el ala nordeste del palacio que le ha dado nombre. Labrado en terracota, tiene 16 centímetros de diámetro y 1,2 de grosor; contiene sobre la superficie de ambas caras inscripciones de tipo jeroglífico dispuestas en espiral en dirección al centro: doscientos cuarenta y dos signos o ideogramas marcados a presión sobre la arcilla fresca mediante punzones, por lo que se podría considerar el primer ejemplar de imprenta. Representan hombres, mujeres, niños, cabezas con o sin casco, aves, peces, flores, espigas, armas, barcos, recipientes, etc., que forman conjuntos separados por líneas incisas,

lo que podría equivaler a la formación de frases. Yves Duhou, de la Universidad de Lovaina, lo sitúa entre 1750 y 1650 a. C., es decir, en el periodo Minoico medio III.

Cara A del Disco de Festos, cuyos ideogramas dispuestos en espiral en dirección al centro solo se han podido descifrar parcialmente De C Messier - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0.

Los caracteres solo se han podido descifrar parcialmente; por ello, ha estado abierto a la especulación: podría tratarse de un calendario de tipo astronómico, agrario, cronológico, etc.; o bien de un mensaje codificado, una crónica de su tiempo, una descripción del mítico laberinto del Minotauro o, tal vez, de un texto relacionado con ritos religiosos de iniciación para mujeres jóvenes, tal como sostenían en 2014 el británico Gareth Owens, experto en lenguaje minoico, John Coleman de la Universidad de Oxford y Christophoros Charalambakis de la de Atenas. A través de varias secuencias de signos que identificó en ambas caras, G. Owens leyó

en una de ellas las letras I-QE-KU-RJA, y en la otra identificó la palabra AKKA, que significa «madre embarazada», creyendo que podría referirse a Astarté, la diosa fenicia de la fecundidad: «no hay duda de que estamos hablando de un texto sacro, un himno a la diosa».

Cara B del Disco de Festos. De C Messier - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0.

No obstante, ha habido posturas contrarias a la autenticidad del objeto. Según el investigador británico Jerome M. Eisenberg, en un artículo publicado en 2006 en la revista «Minerva» titulado «El disco de Festos: ¿cien años de fraude?», la pieza fue obra de su supuesto descubridor, Luigi Pernier, quien la falsificó a fin de hacerse un sitio entre los arqueólogos célebres. Para hacer esa afirmación se basaba en que los bordes del disco muestran una superficie muy pulida frente la irregularidad que debía caracterizarlos, ya que la cocción no era uniforme sino que se

efectuaba a distintas temperaturas.

Otras hipótesis plantean que podría tratarse de una pieza procedente de la península ibérica, a tenor de figuras que contiene en su superficie, como un guerrero con penacho, característico de las culturas argáricas, o una flor de ocho pétalos que también puede observarse en una arracada procedente de Tartessos; y, además, la escritura en espiral lo relacionaría con estelas tartesias posteriores. No obstante, hay que decir que los mismos signos que aparecen en el disco se observan también en otros objetos encontrados en distintos lugares de la isla, por lo que se trataría, en efecto, de un objeto cretense y no de procedencia exterior.

En consecuencia, no está totalmente claro si el disco de Festos es una pieza minoica o bien llegó a la isla por medio de los frecuentes contactos comerciales existentes a través del Mediterráneo.

2

El arte prehelénico (II)

L

AS ISLAS CÍCLADAS, EL CULTO A LOS ÍDOLOS

El archipiélago de las Cícladas, en el mar Egeo, comprende más de doscientas islas e islotes, la mayoría deshabitadas. Las principales son Andros, Keos-Kythnos, Milos, Mykonos, Naxos, Paros, Syros, Santorini (antigua Tera) y Tinos, además de Delos por su importancia histórico-religiosa. Su denominación deriva del término Kyklos: «círculo» en griego, a causa de su disposición geográfica en torno a la sagrada Delos («la Brillante»), lugar donde, según la mitología, Leto, embarazada por Zeus, alumbró a Apolo y a su hermana melliza, Artemisa; mejor dicho, a la inversa, puesto que fue esta quien vio la luz primero y ayudó a su madre en el nacimiento de su hermano, con lo que pudo asistir a los dolores del parto; y fue tal la impresión que decidió mantenerse virgen de por vida. También se afirma que la denominación de las Cícladas tiene relación con el círculo de arrecifes que rodea a cada isla. Por la abundancia de mármol en el archipiélago, se ha sugerido que deberían haberse llamado Marmarinai: «Islas de Mármol».

Periodos	Cronología	Acontecimientos
Minoico antiguo o prepalacial I	c. 3200 – 2600 a. C.	Cerámica de Pyrgos
Minoico antiguo o prepalacial II	c. 2600 – 2300 a. C.	Metalurgia del cobre
Minoico antiguo o prepalacial III	c. 2300 – 2000 a. C.	Metalurgia del bronce
Minoico medio I	c. 2000 – 1900 a. C.	Primeros palacios, expansión colonial
Minoico medio II	c. 1900 – 1700 a. C.	Destrucción de los primeros palacios
Minoico medio III	c. 1700 – 1580 a. C.	Segundos palacios, erupción del volcán de la isla de Tera
Minoico último o reciente I	c 1580 – 1450 a. C.	Dominación micénica
Minoico último o reciente II	c. 1450 – 1400 a. C.	Extensión de la escritura lineal B
Minoico último o reciente III	c. 1400 – 1100 a. C.	Destrucción de Cnosos; invasión de los dorios.

En palabras de Tucídides, historiador griego del siglo V a. C., «Minos (…) dominó las Cícladas y fue el colonizador de gran parte de ellas, después de haber expulsado a los carios», quienes fueron, según Herodoto, «los mejores guerreros de su tiempo». El arqueólogo alemán Ludwig Ross, en el segundo tercio del siglo XIX, asignó a ese pueblo las tumbas descubiertas en la isla de Milos. Por las mismas fechas, G. C. Papadopoulos afirmaba que la necrópolis de Syros era de origen romano. Años después, fue el arqueólogo inglés James T. Bent quien habló por primera vez de una civilización autóctona a partir de sus trabajos en las necrópolis de la isla de Antíparos. Posteriores excavaciones confirmaron, definitivamente, la existencia de una civilización autóctona a la que

el arqueólogo heleno Christos Tsountas dio el nombre de cicládica y, según él, se remontaba al neolítico final, con su apogeo en la Edad del Bronce, siendo algo anterior a la minoica, que en sus inicios importó de las islas sus característicos ídolos. Así mismo, la cerámica encontrada en los distintos yacimientos cicládicos demuestra la existencia de rutas comerciales entre las Cícladas, la Grecia continental y Creta.

Como ya sabemos, junto a la minoica o cretense, la cultura cicládica forma parte de las civilizaciones egeas, integrantes de la cultura prehelénica (anterior a la civilización griega), que tuvieron su desarrollo en el mar Egeo.

Los hallazgos en el islote Saliagos y en Keos (Kephala) permitieron establecer, después de las excavaciones realizadas a mediados del siglo XX, que las Cícladas estuvieron habitadas ya en el neolítico, en torno al 5300 a. C. Se trataba (Cultura de Saliagos) de construcciones rectangulares sobre cimientos de piedra dentro de un muro perimetral, pequeñas figuras esquemáticas de base naturalista y cerámicas oscuras decoradas con formas geométricas en blanco opaco, que se dataron en torno al 4900 a. C. En Keos apareció una necrópolis con tumbas tanto individuales como colectivas en disposición circular, ovalada y rectangular, así como vasijas (jarras de cuello largo, tazas) en tonos rojizos, oscuros o brillantes, y estatuillas femeninas de terracota; por su parecido con la cerámica del Ática, se denominó a esta cultura con el término Ática-Kephala, fechable entre 3700 – 3200 a. C.

Estos descubrimientos llevaron a revisar la tesis según la cual las Cícladas habían sido colonizadas por pueblos procedentes de Anatolia tras su paso por Troya, a pesar de las similitudes respecto a las tumbas de tipo cista, propias de esa región de Asia Menor.

Ídolos canónicos modelo Jalandrianí y Kapsala (h. 2800 – 2200 a. C.). Brazos cruzados en ángulo recto (el derecho sobre el izquierdo el primero y a la inversa el segundo) bajo los pechos incipientes, cabeza ovoide, nariz troncocónica prominente, ausencia de orejas y triángulo púbico marcado en el segundo.

Los ídolos, bandera del arte cicládico

En el arte de las islas Cícladas las obras más características son las estatuillas de mármol que se conocen como ídolos –del griego eidolon: «imagen»–, si bien lo primero que hay que señalar es que se desconoce si tuvieron una función religiosa, por lo que denominarlas con dicho término no es del todo exacto; y lo mismo ocurre con el diminutivo que se las suele aplicar, puesto que a pesar de que la mayoría no supera los 30 cm, e incluso algunas no miden más de 5, también las hay de tamaño casi natural.

Datables entre el 3000 y el 2000 a. C., se trata de figuras antropomorfas de carácter marcadamente esquemático, con pocos rasgos anatómicos, dorso muy simple, perfiles redondeados y líneas suaves a base de pulir el material en el que están talladas. Tuvieron una amplia difusión por todo el Egeo, fueron importadas por Creta y llegaron a la Grecia continental.

En su extrema rigidez, insinuando a veces un movimiento contenido, predominan las representaciones femeninas desnudas, muchas de ellas embarazadas o con signos de posparto (estrías en el vientre), originalmente decoradas con pinturas de colores. Aunque la mayoría se hallan de pie, algunas aparecen en postura sedente y otras llevando a sus hijos en brazos o erguidos sobre la cabeza. Muestran senos poco prominentes y triángulo púbico marcado, por lo que se han identificado con diosas de la fecundidad, en consonancia con las «venus» paleolíticas y neolíticas. Sin embargo,

no siendo ajenas a otras interpretaciones dentro del misterio que las circunda, también se cree que podía tratarse de representaciones de difuntos, ya que se encontraron enterradas dentro de las cistas –siempre de espaldas, sin que se sepa por qué–, o bien que formaban parte del ajuar funerario al estilo de los ushebtis egipcios (sirvientes posmortem) o que se trataba de representaciones de antepasados que actuaban como psychopompos (conductores de almas) por los caminos de ultratumba, aunque a tenor de los retoques que se observan en algunas –las de mayor tamaño incluso fueron fragmentadas antes de sepultarlas–, puede afirmarse que fueron propiedad en vida de los difuntos más que elaboradas ex profeso para acompañarlos en su descanso eterno; indicando, de todos modos, la creencia en el más allá y el carácter apotropaico que se las atribuía. Los tipos conocidos como canónicos presentan brazos cruzados sobre el abdomen (el izquierdo sobre el derecho). Los tipos masculinos, característicos de la última etapa del arte cicládico, al estar representados realizando una acción, podrían aludir a la continuidad de los sentidos en la otra vida y, en cualquier caso, recuerdan la vitalidad y el optimismo del arte minoico.

Figurilla de mujer con estrías sobre el vientre, signo de posparto. Hacia el III milenio a. C. Colecciones Estatales de Antigüedades. Múnich.

Con el objeto de reducir costes de producción, simplificar el proceso de fabricación y llegar a mercados más amplios, la producción estaba estandarizada en los numerosos talleres existentes en las principales islas del archipiélago –se sabe de artesanos especializados: fundidores, herreros, ceramistas y escultores–, que seguían un esquema compositivo basado en un diseño armónico con su punto de partida en la combinación o superposición de círculos o elipses dentro de los que se inscribe la figura, dibujados en el bloque de mármol antes de esculpir, haciendo gala de un calculado antropometrismo y dejando los tipos más naturalistas –en sentido amplio, puesto que su característica principal es el esquematismo geométrico– para clientes pudientes.

Su expresionismo y geometrismo despertaron el interés en reputados artistas de vanguardia del siglo XX como Picasso, Brancusi, Modigliani, Giacometti o Henry Moore, a la vez que la codicia de muchos turistas, que hicieron acopio de piezas y las desperdigaron por Europa y Norteamérica. El Minimal art beberá en su alta estilización y esquematismo reducido a lo mínimamente esencial.

Periodización de la cultura cicládica

Pasada la etapa neolítica, la edad de los metales en el archipiélago comienza con la Edad del Bronce, que comprende tres periodos culturales conocidos con el nombre de cicládicos, siendo el más rico en restos el primero; a su vez, cada uno se subdivide en otras tres fases con sus propios rasgos:

Cicládico inicial, temprano o antiguo I (c. 3200 – 2800 a. C.).

Cicládico inicial, temprano o antiguo II (c. 2800 – 2300 a. C.).

Cicládico inicial, temprano o antiguo III (c. 2300 – 2000 a. C.).

Cicládico medio I, II y III (2000/1850 – 1550 a. C.).

Cicládico final, reciente o último I, II y III (1550 – 1050 a. C.).

A lo largo del Cicládico inicial se dieron en el archipiélago tres grandes culturas, cuyas cronologías presentan algunas variaciones según los distintos investigadores. Resumiendo, la fase de apogeo es la cultura Keros-Syros (c. 2650 – 2400 a. C.) con su subfase de Kastri (2400 – 2150 a. C.). Anteriormente se desarrolló la Cultura de Grotta-Pelos (3300/3100 – 2650 a. C.). La última etapa cultural se conoce con el nombre de Phylakopi I (2050 – 1900 a. C.).

Cultura de Grotta-Pelos

La cultura de Grotta-Pelos, en su mayor parte del Cicládico antiguo I, toma el nombre de los yacimientos arqueológicos de Grotta, en la isla de Naxos, y de Pelos, en la de Milos, aunque también se expandió por Paros y Antíparos, por Kapros (Amorgos) y distintos lugares de Naxos. Se caracteriza por pequeñas aldeas de casas

rectangulares con paredes de piedra y cubierta a base de ramaje. Los enterramientos son de tipo individual o colectivo en cistas de hasta ocho cadáveres. En su interior han aparecido vasijas de cerámica y mármol, denominadas kandela (algunas dobles: kandela doble), de cuello y pie troncocónico y cuerpo globular con orejas verticales perforadas, siendo muy escasos los objetos de metal. En cuanto a las estatuillas, se diferencian varios modelos:

Modelo Pelos, en la isla de Melos, de carácter esquemático. Su tipo más significativo es el de forma de violín o caja de violín, con el cuerpo similar a este instrumento musical, marcando en lo que serían sus efes la cintura y las caderas; un cuello alargado, en el que se supone inmersa la cabeza, correspondería al mango de la pieza. Las figuras, en general de escasas dimensiones, carecen de piernas; algunos ejemplares presentan senos, brazos cruzados debajo y triángulo púbico marcado, por lo que podría tratarse de representaciones de diosas de la fecundidad. En general, se consideran una abstracción anicónica de tipos griegos del neolítico con significado betílico (piedras erguidas de carácter sagrado).

Modelo Plastiras, en la isla de Paros, cuyas figuras presentan cierto naturalismo a pesar de sus rasgos exagerados: cabeza ovoide con orejas y rasgos faciales bien marcados (cuencas orbitales con ojos a base de piedras incrustadas, hoy perdidas), cuello muy alargado y dotadas de piernas. Las figuras aparecen sexuadas: las femeninas con pechos y triángulo púbico y las masculinas con sus genitales tallados.

Modelo Louros, también en Paros, constituye una combinación esquemático-naturalista de los dos tipos anteriores: cuello largo sobre el que aparece una cabeza sin rasgos faciales, cuerpo poco tratado cuyos hombros sobresalen respecto a las caderas sin que cuelguen los brazos, y piernas separadas, a veces adelantando una, lo que indica cierto interés por simular movimiento. Carecen de

órganos sexuales, por lo que no puede indicarse si representan varones o mujeres.

Ídolos violín del Cicládico temprano I (3200 – 2800 a. C.), fase Grotta-Pelos. Museo Arqueológico Nacional de Atenas. By Xuan Che - Flickr: violin-shaped female figurines, CC BY 2.0.

Cultura de Keros-Syros

La cultura de Keros-Syros, principalmente del Cicládico antiguo II, tuvo su centro en esta isla, al sur de Naxos. El hábitat se desarrollaba en viviendas rectangulares construidas de mampostería y cubiertas de ramas, situadas generalmente a orillas del mar, aunque existieron también algunos lugares fortificados tierra adentro. Los enterramientos eran de tipo cista circular o rectangular con distintos niveles, por lo que se trataba de sepulturas múltiples, si bien se han encontrado no pocas de tipo individual. En su interior abundan vasos de mármol, joyas de bronce o plata, artículos de tocador, tubos para pigmentos y armas, además de las características figurillas de ídolos, en las que surge y se desarrolla el

tipo canónico o «de brazos cruzados», distinguiéndose los siguientes modelos:

Modelo Kapsala, en la isla de Amorgos. Se caracteriza por sus cabezas ovoides con nariz troncocónica prominente y ausencia de orejas, brazos cruzados (el izquierdo sobre el derecho) en ángulo recto bajo los pechos incipientes, hombros y caderas estrechas y piernas largas y esbeltas individualizadas, con las ingles marcadas. Algunas aparentan síntomas de preñez en sus vientres ligeramente abultados. Probablemente, las figuras estuvieron pigmentadas en rojo y azul simulando adornos (collares, diademas, etc.), además de maquillaje facial (estrellitas); el cabello cae sobre la frente, el cuello y la espalda.

Modelo Spedos (Naxos), el más extendido. Oscilan mucho de tamaño, desde 5 centímetros hasta casi metro y medio. Todas femeninas excepto una masculina. Presentan formas redondeadas y alargadas, con los brazos cruzados bajo los pechos de escaso relieve. Las figuras atribuidas al Maestro Goulandris –nombre convencional, como Schuster o Doumas, que hace referencia a un coleccionista– se distinguen por su cabeza gruesa en forma de U (lira) y la cara ovoide con nariz semicónica bien destacada; cintura más estrecha que el abdomen, incisiones delimitando cuello, abdomen y triángulo público, así como ingles, rodillas y tobillos, con las piernas separadas por una profunda hendidura. La talla de los rasgos anatómicos fue sustituida por policromía. Así mismo, son características de este modelo una serie de figuras masculinas que representan hombres ejecutando distintas actividades, bien individualmente o en grupo, rompiendo el estatismo y la rigidez de la estatuaria cicládica: El flautista, El tañedor de arpa, descubiertas en una tumba en Kavos Daskalios (Keros), El bebedor, El cazador, El guerrero.

Modelo Dokathismata, (Amorgos), opuestas a las anteriores,

imágenes estilizadas de cabeza triangular con caras delgadas, cuello largo y anchos hombros triangulares, con estrechamiento progresivo hasta las piernas, largas y finas, con pies unidos y bien caracterizados.

Modelo Jalandrianí (Syros), de formas planas, cabezas triangulares con nariz destacada, cuello largo, hombros muy amplios y cuadrados, pechos poco abultados, brazos cruzados sobre el abdomen (a veces, solo uno plegado) y a la inversa (derecho sobre izquierdo) de lo que es habitual en otros modelos, triángulo púbico marcado, piernas cortas solo individualizadas por una escasa ranura.

Modelo Koumasa, en el yacimiento de este nombre, situado en Creta. Figuras planas de pequeño tamaño, con nariz abultada en el rostro, brazos cruzados y pechos sin destacar, hombros anchos y piernas cortas.

El tañedor de arpa, modelo Spedos (Naxos), de una serie de figuras masculinas realizando actividades individualmente o en grupo, rompiendo el estatismo y la rigidez de la estatuaria cicládica. De Smial,

CC BY-SA 2.5.

Característicos de esta época son también ciertos objetos de cerámica provistos de una especie de mango –quizá solo de función decorativa– y de uso discutido (platos, espejos una vez impregnados de aceite, instrumentos de percusión, objetos rituales, discos solares...), de dimensiones situadas entre 20 y 28 cm y formato entre el plato, la bandeja y la sartén, conocidos como «sartenes» por su semejanza con este último utensilio. Se hallan muy decoradas de forma incisa con signos geométricos: estrellas con círculos o bandas en su interior, triángulos en filas, círculos concéntricos, espirales, además de barcos con popa en forma de pez.

«Sartén» cicládica modelo Kampos con decoración geométrica incisa en espiral. Cicládico inicial I – II (h 2700 a. C.). Terracota. Museo del Louvre.

Se distinguen dos tipos de «sartenes»:

Tipo Kampos, cuyo lado liso está decorado con líneas incisas que enmarcan espirales; el mango rectangular tiene un travesaño y el

área circular presenta decoración a base de espirales incisas en torno a un símbolo solar, asociado a representaciones de vulvas de mujer, lo que puede hacer pensar que el astro rey sería considerado una deidad femenina que, en su viaje diario del día a la noche y viceversa, simbolizaba la muerte y también el nacimiento como madre de los seres humanos.

Tipo Syros, con mango doble y un lado cóncavo carente de decoración. El área circular está adornada con espirales, a veces, junto a dibujos incisos de barcos largos que han venido interpretándose como una alusión a los genitales femeninos.

Típicas de esta cultura son también las askoi («ascos»), vasijas zoomorfas en forma de cuadrúpedos (ovejas, osos) o aves, con abundante decoración geométrica tanto incisa como pintada a base de trazos negros; algunas estaban provistas de pico y asa con el fin de utilizarlas para verter pequeñas cantidades de aceite o vino.

Askoi («ascos»), vasija zoomorfa en forma de oso, con abundante decoración geométrica tanto incisa como pintada a base de trazos negros. H. 2740 a. C. Museo Británico. Londres.

En metal se han encontrado anzuelos, dagas, pinzas, cinceles, etc.

Cultura de Kastri

La cultura de Kastri, en la isla de Syros, constituye una fase de transición en torno a un asentamiento fortificado con bloques de mármol y varias torres, situado en una colina cerca de la costa. Las viviendas constaban de una o dos piezas, en alguna de las cuales se han hallado fogones, lo que indica que se trataría de un taller de forja y fundición de metal, donde se labrarían objetos preciosos como una diadema de plata con decoración en relieve de figuras humanas y zoomorfas, encontrada en las excavaciones. Las piezas de cerámica más habituales son jarras y tazas de una o dos asas, altas copas cilíndricas provistas de sendos bucles verticales y píxides de forma globular, todas ellas en general bruñidas, de color rojo brillante, con superficies amarillentas y marrones.

Frente a la fase Keros-Syros, podemos decir que escasean las piezas de mármol y abunda la metalurgia de bronce.

Cultura de Phylakopi

La cultura de Phylakopi, yacimiento excavado por primera vez en 1896 por la Escuela Británica de Atenas, y posteriormente en 1911, 1963 y 1974-77, toma su nombre de ese sitio arqueológico enclavado en la isla de Milos. Tuvo una fase preurbana a la que siguieron otras cuatro ya plenamente urbanas, de las que la primera se denomina Phylakopi I, que constituye la transición entre el Cicládico antiguo III y Cicládico medio I. Se caracteriza por espacios habitacionales rectangulares construidos con grandes bloques de piedra, alejados del mar para enclavarse en las zonas altas de la isla

de manera fortificada con torres angulares, y tumbas tipo cista o excavadas en roca. Las estatuillas de mármol van desapareciendo paulatinamente y se reducen a pequeñas figuras esquemáticas sin rasgos faciales ni articulaciones. La cerámica es muy variada, tanto con decoración incisa de bruñido oscuro (jarrones, píxides cónicas y truncadas, tapas y jarros), como pintada en tonos un tanto apagados (cuencos carenados, jarras de pico y cernos).

Phylakopi II corresponde al periodo Cicládico medio. La ciudad contaba con doble muralla; la exterior de tierra apisonada y la interior también de tierra y pequeñas piedras con bloques ciclópeos superpuestos.

Cerno de Phylakopi, vasija ritual procedente de una tumba de Milos, formada por varios opérculos unidos que servían de recipientes para mezclar los líquidos de la ofrenda. Museo del Louvre.

Phylakopi III corresponde al periodo de reconstrucción (1600 – 1400 a. C.) tras la erupción del volcán de Tera, y Phylakopi IV (1400 – 1100) a. C. a la época de dominación micénica, cuyo resto más significativo arquitectónicamente es el megarón. Entre la estatuaria, destaca la Dama de Phylakopi (h. 1350 a. C.), una bonita figurilla de terracota de solo 20 centímetros de altura, forma tubular con torso ovoide y rostro individualizado.

Los frescos de Akrotiri en la antigua Tera

En la actual Santorini, nombre que dieron a la antigua Tera en el siglo XV los mercaderes venecianos en honor a su patrona, Santa Irene de Tesalónica, una isla conocida por los helenos como Kallisté («la Hermosa») tanto por su cuidado urbanismo como por la belleza de su vegetación y flora, se desarrolló una próspera civilización en torno a la ciudad de Akrotiri durante el II milenio a. C., coincidiendo con la Edad del Bronce. En el siglo V a. C., Herodoto y Pausanias atribuyen el nombre de la isla a un mítico héroe que se asentó en su territorio, llamado Theras, descendiente de Cadmo, el también legendario fundador de Tebas.

Hacia 1625 a. C., de acuerdo a la dendrocronología, o en torno a 1580 a. C. si tomamos datos arqueológicos, la erupción de un volcán hundió gran parte de la isla –en su fisonomía actual se aprecia la forma de la caldera–, provocando una convulsión de enorme magnitud que sacudió no solo el entorno del mar Egeo sino que esparció una nube de cenizas y gases que eclipsó el sol durante varios días, probablemente en gran parte del planeta, y lo mismo que ocurrió con la civilización cretense de la época de los primeros palacios minoicos, destruyó también la refinada Akrotiri.

El periodo histórico de esplendor de la isla comenzó poco después de su fundación, que tuvo lugar hacia el 2000 a. C. Akrotiri contaba con una urbanización organizada por un eje viario norte-sur, así como sistemas de canalización de aguas y red de cloacas. Las ruinas aún dejan ver la solidez de los cimientos y los muros de sus edificaciones, realizadas a base de la piedra volcánica propia de la isla. La policromía de vivos colores iluminaba, en consonancia con la nítida luz mediterránea, las fachadas de las casas, cuyos interiores –las más lujosas de dos y hasta cuatro pisos, el inferior para el servicio– se adornaban con espléndidas pinturas al fresco en vibrantes tonalidades (protegidas por las cenizas de la erupción, que han valido a la urbe el sobrenombre de «la Pompeya del Egeo»), a la par que en el pavimento lucían los mosaicos compuestos a base de piedras y conchas marinas.

El pescador y Los púgiles. Escenas cotidianas y de tipo deportivo o ritual. Espléndidas pinturas al fresco con vibrantes tonalidades en las paredes de Akrotiri, la «Pompeya del Egeo».

Las pinturas al fresco muestran escenas de la vida cotidiana (El pescador, Las recolectoras de azafrán), de tipo deportivo o ritual (Los púgiles, reconstruidos a partir de miles de fragmentos de yeso cruzan sus guantes cubiertos con escuetos estuches fálicos; largas trenzas cuelgan de sus cabezas por el pecho y la espalda); de la fauna (Los antílopes, Los monos, estos en tonos azules danzan por las ramas recogiendo frutos) y la flora (La primavera, en el conocido como Edificio Delta), así como de eventos o celebraciones marítimas (Los barcos), mostrando una civilización culta y próspera, exenta de carácter belicoso. Es palpable la influencia cretense, por ejemplo, en el uso de la línea curva y las frecuentes ondulaciones, en las posturas tendentes a la ley de la frontalidad y en las tonalidades de los personajes: los claros se aplican a las mujeres y los oscuros a los hombres, lo que era debido, según algún criterio, a que estos se ocupaban de las tareas duras y permanecían mucho tiempo al aire libre curtidos por el sol, mientras aquellas realizaban tareas domésticas en el interior de las casas, lo cual no se corresponde, por ejemplo, con el citado fresco de las jóvenes recolectando azafrán. Otra característica diferenciadora entre sexos es la desnudez de los varones mientras las mujeres se visten con túnicas de colores o faldas adornadas con cenefas, siendo comunes los rizos, las trenzas y tirabuzones, aunque los lucen mucho más las mujeres que los hombres, alguno de los cuales aparece con la cabeza casi completamente rapada.

Interesante, especialmente por tratarse de una gran composición en la que se han llegado a contar hasta 370 personas y ocho naves, es el tema La flota.

L

A CIVILIZACIÓN MICÉNICA, EL CULTO A LA GUERRA

Como ya hemos dicho anteriormente, la civilización micénica fue una de las dos áreas integrantes de la cultura prehelénica (anterior a la civilización griega), que se desarrolló al final de la Edad del Bronce en la Grecia continental, donde tuvo su centro en la región del Peloponeso.

Sus orígenes son oscuros; las primeras fases están envueltas en poemas, mitos y leyendas. Según Homero, en la Ilíada, Micenas fue fundada por los pelasgos, que irrumpieron en el continente, un nombre genérico que puede aludir a un antiguo pueblo prehelénico o bien a los descendientes de Pelasgo, ser mitológico, hijo de Gea, diosa de la Tierra. Puede que se tratara de una invasión cretense o egipcia o, más probablemente, de pueblos procedentes de Centroeuropa o de Asia Próxima tras su paso por los Balcanes, que en las dos grandes obras homéricas se nombran como los aqueos, quienes históricamente son los habitantes de Acaya, una península en la zona septentrional del Peloponeso.

De ahí, que el origen del arte micénico se haya querido buscar en diversas fuentes: un desarrollo provincial del arte cretense, desarrollo y evolución de las culturas heládicas, posible origen indoeuropeo...

Antes de las excavaciones llevadas a cabo por el arqueólogo griego Kyriakos Pittakis en 1841, continuadas en el último cuarto del siglo XIX por el alemán Heinrich Schliemann tras haber desenterrado Troya, la única fuente eran las obras de Homero, por

lo que el problema radica en la veracidad que se pueda otorgar a los textos épicos; lo cierto es que para la Ilíada Homero se apoya en el marco ofrecido por la cultura micénica, mientras que para la Odisea lo hace en una época más tardía: siglos IX y VIII a. C., tiempos de la expansión fenicia.

El desciframiento de la escritura lineal B por parte del inglés Michael Ventris, en 1952, ha sido determinante para conocer la cultura micénica, puesto que tal sistema de expresión gráfica estuvo vigente desde 1600 a. C., es decir, a lo largo de sus etapas de auge.

El centro de la cultura micénica estuvo en la Argólida, desde donde irradió a Pilos de Mesenia, el Peloponeso, Beocia y el Ática, lugar en el que se creó un importante núcleo. Posteriormente, se extendió en dirección oeste para llegar a las costas del Adriático, Marsella y la isla de Menorca (cultura Talayótica). Por el norte, su influencia se extendió hasta el Danubio. En el este, alcanzó las Cícladas, Fenicia, el norte de Siria, Troya, Mileto, Rodas, Chipre, costas del Ponto Euxino (Mar Negro) y fue desapareciendo al este del río Orontes y el Jordán. Por el sur, llegó hasta el Egipto faraónico, especialmente, a la zona del delta.

La cultura micénica es de tipo continental, menos refinada y de una mentalidad más bárbara que su vecina cretense, propia de los aqueos, pueblo de carácter rudo y belicoso, tal como se observa en su arquitectura militar (murallas, torres de defensa, puertas monumentales), dueño de un ejército terrestre potente a través del uso del carro de combate, el caballo como animal de combate y las espadas largas, con lo que el hombre guerrero pasó a primer plano. El poder estaba en manos de un soberano de tipo monárquico, que debía imponerse a un sistema feudal importante, cuyo centro lo constituyen las distintas acrópolis, ciudades fuertemente amuralladas, situadas en lo alto de colinas dominando amplias zonas fértiles, en cuyo entorno surgen los distintos poblados. Destacan entre ellas Tirinto, Argos, Pilos, Vafio, Tebas y, sobre todo,

Micenas en la comarca de Argólida, que da nombre a la propia civilización.

El arte micénico se caracteriza por una tendencia al esquematismo con cierto influjo orientalizante, tal como se aprecia en los motivos florales de su cerámica y en las artes decorativas en general. Arquitectónicamente, emplea la estructura adintelada, es decir, la línea recta al igual que la arquitectura cretense, pero muestra características peculiares con el fin de cambiar de dirección la descarga vertical de los empujes de la cubierta: el uso del arco triangular o falso arco de despiece horizontal, es decir, formado (a partir de dos piedras de base) por aproximación de hiladas horizontales superpuestas cuyos picos salientes se cortan, quedando cóncavo el interior y dando lugar a la bóveda y la cúpula también en sentido falso. Idéntico modelo seguirá el arte etrusco (s. VI a. C.) y se observa igualmente en el arco korbel de la arquitectura maya (Labná, s. IX).

Periodización de la cultura micénica

Para el estudio de la cultura micénica se han establecido tres grandes fases:

Micénico antiguo: 1700 – 1500 a. C.

Micénico medio: 1500 – 1400 a. C.

Micénico último: 1400 – 1100 a. C.

De la primera etapa quedan pocos restos: algunos fragmentos de muralla, pilares, escaleras y pocas viviendas. Está ausente el megarón, abundan las tumbas de tipo fosa y, al final de la fase, las de semicírculo, denotando ya en Micenas la importancia de la arquitectura funeraria. En este primer periodo se aprecia bien la influencia cretense, sobre todo, en lo relativo a los sistemas decorativos y a la cerámica, así como en los frescos que adornaban las losas de las tumbas circulares. La orfebrería es aún pobre y escasa, por lo que se ven obligados a importarla.

Máscara mal llamada de Agamenón (h. 1550 – 1500 a. C.), labrada en oro repujado con un gran realismo que destaca sus acusadas facciones, cejas, bigote y barba.

El Micénico medio es la época de apogeo. Los dos elementos más importantes son la tumba tipo tholos y el megarón, que se considera antecedente directo del templo dórico. Aparte de ello, tiene lugar un importante desarrollo de la escultura y la cerámica, cuyo apogeo coincide en estilo con la época de los segundos palacios cretenses. Su influencia se manifiesta sobre todo en las vasijas, decoradas con temas naturalistas en tono ocre, así como en las formas onduladas, círculos y espirales que adornan las estelas funerarias, además de la orfebrería, cuya pieza cumbre, a caballo entre esta fase y la anterior, es la denominada Máscara de Agamenón (h. 1550 – 1500 a. C.), labrada en oro repujado destacando sus acusadas facciones, cejas, bigote y barba. Aunque posteriormente se descubrió que era bastante anterior a este monarca, el cual reinó casi tres siglos después de la elaboración de la pieza, ha conservado el nombre. Por la misma razón, otras piezas similares recibieron los nombres de Orestes o Egisto. En pintura, las escenas amables del arte minoico son sustituidas por las de caza y guerra, de las que quedan pocos restos.

La tercera y última etapa, el Micénico reciente, coincide con el final de la Edad del Bronce y el comienzo de la del Hierro. Se da un auge de las ciudades-estado gobernadas por príncipes autócratas. Se produce un gran desarrollo de la arquitectura militar, grandes murallas de hasta 11 metros de espesor con corredores internos formados por falsas bóvedas, puertas monumentales, ampliación de ciudades, así como de la construcción de las tumbas tipo tholos (Tesoro de Atreo, h. 1250 a. C.), mientras la influencia cretense va decreciendo paulatinamente. Las dos ciudades más importantes, coincidiendo con la fundación de Atenas («la de las nueve puertas», por su primera muralla: Eneapylon), son Micenas y Tirinto.

Micenas, ciudad ciclópea

Micenas, «rica en oro», como dice la Ilíada, fue fundada según la

leyenda por Perseo –hijo de la lluvia de oro que derramó Zeus sobre la mortal Dánae– con ayuda de los cíclopes (hijos de Urano y Gea), quienes construyeron la ciudad a base de enormes bloques de piedra que solo ellos podían manejar, por lo que se conocen como aparejo ciclópeo. Los primeros asentamientos históricamente documentados corresponden a la Edad del Bronce en un altozano situado a 300 metros sobre el nivel del mar.

En Micenas encontramos elementos arquitectónicos de tres tipos: militar, civil y religioso-funerario.

Puerta de los Leones en la muralla este de Micenas. Estructura adintelada sustentada por dos grandes monolitos a modo de jambas, que sustentan un falso arco triangular de descarga cuyo tímpano está adornado con el relieve que la da nombre.

Al primer grupo corresponden las murallas, formadas por grandes bloques de piedra irregular superpuestos, de mayor tamaño en la parte inferior y tallados en los puntos de entrada a la ciudad, aunque en las zonas más escarpadas, como el área sureste, que da sobre un barranco, se trataba de un doble muro de menor altura, suficiente para impedir el acceso. La principal entrada monumental, abierta en el lado este, construida con grandes bloques monolíticos sin ningún tipo de argamasa de unión, se conoce como Puerta de los Leones por el relieve plano que la adorna, en el que figuran dos enormes felinos (leonas, realmente) de 3 metros de alto, cuyas cabezas, talladas aparte e incrustadas posteriormente, se han perdido; en postura erguida, apoyan las patas delanteras sobre una plataforma a modo de altar, afrontadas en simetría bilateral en torno a una columna de tipo minoico, que según una teoría simboliza la cratofanía o manifestación del poder sagrado que protege la ciudad y sus habitantes. De acuerdo a otra interpretación, alude al mítico Árbol de la Vida, concepto frecuente en antiguas civilizaciones. En todo caso, es evidente su carácter apotropaico, protector mágico, al igual que las esfinges egipcias o los lammasu (toros alados androcéfalos) mesopotámicos. Construida en el siglo XIII a. C., y relacionada con las puertas de la ciudadela hitita de Hattusa, en Anatolia, arquitectónicamente, se trata de una estructura adintelada sustentada por dos grandes monolitos a modo de jambas, que soportan un falso arco triangular de descarga, adornado con la citada escena. Una doble puerta de madera recubierta de bronce cerraba la entrada de 3 metros de ancho. Ante ella, se extiende el Corredor procesional o Vía sagrada, principal acceso a la ciudad.

En el lado norte se abre otra puerta construida con la misma estructura triangular de descarga, pero de menor tamaño y carente de decoración, estructura que se repite en los postigos o puertas menores que atraviesan la muralla a modo de corredores cubiertos con falsa bóveda, tal como se observa también en Tirinto.

Al segundo grupo de construcciones, el civil y religioso, pertenecen las ruinas de los palacios y el megarón. Los primeros contaban con

propileos formados por cuerpos salientes de cubiertas planas sostenidas por columnas, patios y distintas dependencias, además de terrazas. En el ala este del palacio de Micenas se encontraban el Taller de los Artistas, donde trabajaban los artesanos vinculados al palacio, y la Casa de las Columnas, el gran patio columnado que constituía el centro de la residencia y en torno al cual se disponían las habitaciones.

El megarón –probablemente, del griego mega: «grande»– era al propio tiempo salón del trono y lugar de ofrendas. Construido en simetría axial-bilateral con planta rectangular cubierta a dos aguas, constaba de tres espacios dispuestos en fila, es decir, ordenados por el eje central: un pórtico dístilo (con dos columnas a la entrada) abierto a un patio para solemnizar la importancia del recinto, un vestíbulo o prodomos y una sala rectangular (domos) que podía constar de dos plantas, en la que existía un hogar central enmarcado por cuatro columnas que soportaban el techo, en el cual se abría una lucerna para la salida de humos y la iluminación interior; en la pared derecha estaba adosado el asiento del wanax (rey) y podían disponerse, asimismo, bancos corridos para las reuniones. Esta estructura se considera precedente directo del templo dórico; el hogar central ventilado en la parte superior de la techumbre podría haber sido antecedente, quizá, de un primer sistema de iluminación de la estatua del dios. Así mismo, hay que tener en cuenta que los primeros templos surgidos en Grecia tras la Edad Oscura incorporan en la parte posterior un espacio absidal en forma de horquilla –origen de las columnas perípteras–, quizá un mirador, que aunque se afirma que no existía en el megarón, se ha observado en la Troya primitiva. Según otra teoría, el megarón, en principio, no habría sido templo sino la cabaña del jefe de la tribu, lo cual explicaría los bancos corridos para las reuniones de los consejos, similar al Salón del Trono del palacio cretense. Por tanto, su origen y cronología se hacen indecisos. Para algunos, se trata de una construcción típica de los aqueos, pueblo procedente de las estepas de Rusia, región fría y abundante en árboles, lo que justificaría el edificio cubierto a dos aguas sobre planta cuadrada o rectangular, procedente de una primitiva cabaña de madera. También se ha querido asimilar esta construcción con el palacio del

dios Odín de la mitología nórdica. De los textos homéricos se desprende que el megarón existió en el país de los feacios y en el palacio de Ulises en Ítaca, donde era el lugar en el que se reunían los pretendientes de Penélope. No obstante, Homero también utiliza el término megarón para describir algunos santuarios subterráneos consagrados a divinidades ctónicas del inframundo. Su primera estructura se ha observado en el yacimiento arqueológico neolítico de Sesklo, en Tesalia (h. 5000 – 4500 a. C.). En Micenas ocupaba la parte más elevada de la acrópolis. También existió en Tirinto, Pilos, Orcómenos y Atenas, en esta última, en el lugar donde está emplazado el Erecteion.

En la zona suroeste de la acrópolis se encuentra la Casa de la Ciudadela o «de los Ídolos», que recibe este segundo nombre por las figurillas de terracota que se encontraron en su interior, unas antropomorfas y otras de serpientes enroscadas. La sala que se ha denominado «Habitación de los Frescos» por las pinturas murales que la adornaban, se cree estaba dedicada a una diosa de la fecundidad. En otra dependencia más al sur, la «Casa de Tsountas», del siglo XIII a. C., además de almacenes, hubo un santuario que se cree dedicado a un dios de la guerra.

Al tercer grupo de construcciones micénicas corresponden los enterramientos, cuyos restos se pueden clasificar en cinco grupos. Los más antiguos (h. 2000 – 1600 a. C.), emplazados fuera del recinto amurallado, consisten en tumbas excavadas en la tierra o en la roca, donde se introducía el cadáver con las rodillas flexionadas y la mano derecha en la barbilla o el mentón.

Otro tipo de tumbas, antes de entrar en el interior de las murallas, al oeste de la Puerta de los Leones, es el conjunto del círculo B, que se data hacia 1650 – 1550 a. C., conocido con este término por la disposición del muro que las rodea. Denominadas con las letras del alfabeto griego, unas a modo de cista y otras de forma rectangular, se trata de un conjunto de veintiséis tumbas excavadas en el suelo y

delimitadas por lajas de piedra a modo de caja, cubiertas de losas y recubiertas con tierra. En su interior –algunas fueron reutilizadas– se encontraron ajuares funerarios de carácter bélico (armas con empuñaduras de oro y marfil), cerámica, estelas, objetos preciosos (joyas, collares, pendientes y diademas) y un vestido con incrustaciones de oro y plata.

Al sur existían cuatro recintos que se cree eran talleres de fabricación de perfumes. El nombre que reciben se debe a su situación o a los restos hallados en su interior: «Casa Oeste», «Casa de las Esfinges» —donde se encontraron placas de marfil con esfinges talladas—, «Casa del comerciante de aceite» —en la que se hallaron jarras colocadas sobre unas bases donde se podía hacer fuego, además de tablillas con textos en lineal B— y «Casa de los Escudos», en cuyo interior aparecieron tallados escudos en forma de ocho.

Una tercera clase de tumbas son las del círculo A, a la derecha de la Puerta de los Leones y junto al Corredor Procesional, que se datan hacia 1500 – 1400 a. C. Son de tipo colectivo y consisten en un corredor construido a base de doble hilera de lajas de piedra verticales dispuestas en forma de círculo y cubiertas a modo de techo. En el interior aparecieron seis fosas grandes de forma rectangular –señaladas por Schliemann con números romanos, modificados posteriormente por el arqueólogo griego Stamatakis–, en las que estaban depositados diecinueve cuerpos en posición fetal: ocho hombres, nueve mujeres y dos niños. Entre los restos de ajuares de cerámica, bronce y joyas de oro destaca la máscara funeraria atribuida a Agamenón. Una vez construida la Puerta de los Leones se incluyeron dentro del recinto de la ciudad.

Vaso de los guerreros, soldados marchando en simetría procesional. Museo Arqueológico Nacional de Atenas. By Zde - Own work, CC BY-SA 3.0.

Al sur también hay tres espacios para vivienda y almacenaje: la «Casa de la crátera de los guerreros» (donde apareció la famosa pieza de cerámica que la da nombre), la «Casa de la rampa» y la «Casa sur».

El cuarto tipo se mantuvo durante toda la época de apogeo. Consiste en una pequeña cámara rectangular a la que se accede por puerta adintelada. En su interior se encuentra un banco corrido y una mesa para disponer encima el sarcófago, lo que constituye buena muestra de la importancia que adquirieron los ritos funerarios en Micenas.

El quinto tipo corresponde a los sepulcros de corredor, entre 1500 –

1300 a. C. Son de carácter colectivo y constan de un corredor o dromos y a su término una cámara de planta circular o tholos –generalmente, única–, cubierta con falsa cúpula y recubierta de tierra apisonada al igual que la entrada. Esta estructura es una adaptación de dolmen prehistórico, frecuente en el entorno del Mediterráneo (Córcega, Menorca y, en la península ibérica, Extremadura y Los Millares). La unión del pasillo con la cámara circular, mansión de la muerte, enlaza con el concepto del círculo como símbolo de la divinidad, y con el de la matriz de la tierra, que da la vida y alberga la muerte haciendo posible la resurrección, como un grano de trigo enterrado que brota de nuevo.

Dromos del tesoro de Atreo, en Micenas. Sobre la entrada se observa el falso arco triangular. De Ken Russell Salvador - originally posted to Flickr as kens pics 447, CC BY 2.0.

Arquitectónicamente, se considera precedente directo de los templos griegos de planta circular, también llamados tholos, que los romanos imitaron tanto en el Panteón de Roma como en los

santuarios dedicados a la diosa Vesta. La puerta de acceso estaba emplazada al principio del dromos y bajo un falso arco formado por un triángulo de descarga. En su interior aparecieron ricos ajuares funerarios. Destaca, en el exterior de la acrópolis, la tumba –o tesoro, pues según Pausanias, los enterramientos eran el lugar donde los reyes guardaban sus riquezas– atribuida al legendario rey Atreo, padre de los Átridas Agamenón –que heredará el trono de Micenas– y Menelao, que reinará en Esparta con la bella Helena hasta que el rapto de esta por parte del príncipe troyano Paris provoque la larga guerra de Troya. Su falsa cúpula, que supera los 13 metros de altura, está decorada con rosetas de bronce que imitan las estrellas del cielo.

Entre otras tumbas monumentales próximas, hay dos a las que se las ha adjudicado, de manera literaria, la custodia de los cuerpos de Clitemnestra y Egisto, la esposa de Agamenón y su amante, quien, según el eterno Homero, acabó a traición con la vida del rey aqueo durante el banquete que le ofreció a su regreso de Troya.

La cisterna subterránea, de 18 metros de profundidad, a la que se desciende por oscuras escaleras, traía el agua a través de conductos de terracota desde un manantial situado a 300 metros de la ciudadela.

Tirinto, ciudad de torres y murallas

La antigua Tirinto, «la de grandes murallas», según el epíteto homérico, está próxima a Micenas y Argos. Siguiendo la intrincada trama mitológica que enlaza a las tres principales ciudades micénicas, fue fundada por Preto, descendiente de Dánao y hermano gemelo de Acrisio, rey de Argos. Con la ayuda de los cíclopes, venidos de Lidia, construyó las imponentes murallas que rodean la ciudad; de ahí el adjetivo de ciclópeas. Según otra

versión, Perseo se hizo con la ciudad por un intercambio, pero también se asocia la urbe con Heracles, pues en ella reinaba su primo Euristeo, el lacayo de la diosa Hera que le encargaba, uno a uno, los famosos Doce Trabajos.

Excavada primero por Schliemann y Wilhelm Dörpfeld en la segunda mitad del siglo XIX y, posteriormente, a mediados de la siguiente centuria, existen evidencias a través de la cerámica de que la colina sobre la que se asienta la ciudad estuvo ocupada ya en el Neolítico (VI milenio a. C.), aunque los restos arqueológicos más antiguos pertenecen al Heládico Antiguo (2800 – 2000 a. C.). En el siglo XVI a. C. se levantaron las primitivas murallas. Las que hoy conocemos datan de la época de apogeo de la civilización micénica, h. 1400 a. C. Con una extensión de más de 2 kilómetros, un espesor de hasta 10 metros y una altura de ocho, contaban en la parte sur y este con casamatas de defensa y pasillos interiores falsamente abovedados, tal vez con función de almacenaje, que comunicaban con pozos de agua subterránea para el abastecimiento en caso de asedio.

En la zona superior de la acrópolis, que ocupa tres terrazas sucesivas aprovechando la inclinación natural del terreno, se encontraba el palacio. Construido con planta circular hacia 1700 a. C., fue reconstruido en el siglo XV a. C. y ampliado sucesivamente en las dos centurias posteriores, siendo el mejor conservado de los palacios micénicos. Protegido por una doble muralla accesible por una rampa situada en la falda oriental de la colina, se llegaba a él a través de una serie de patios cerrados desde los que había que atravesar los propileos o puertas monumentales (similares a la Puerta de los Leones de Micenas) para alcanzar el gran patio central, ubicado en la terraza media de la colina. A través de un pórtico se entraba al interior, donde estaba el megarón, decorado con pinturas al fresco de influencia minoica, entre ellas, La gran dama, Los aurigas y La caza del jabalí.

Extramuros, al pie del montículo, se han encontrado restos de viviendas habitadas por el pueblo, residencias, tiendas, almacenes, talleres de artesanos..., construcciones funerarias y sistemas de canalización de aguas.

Entre los restos artísticos hallados en Tirinto, especialmente en el palacio, abundan los fragmentos de cerámica decorados con representaciones humanas y escenas de animales: caballos, toros, aves.

No se sabe con certeza la causa de la destrucción de esta civilización; tradicionalmente se ha venido atribuyendo a la invasión de los Pueblos del Mar o quizá de los dorios, que dominaron a los aqueos y se extendieron por toda la península balcánica, incluida la del Peloponeso. No obstante, otras posturas afirman que estos aprovecharon un vacío de poder provocado por sublevaciones internas tras el debilitamiento ocasionado por la conquista de Troya –a pesar de que se abrieron los Dardanelos al comercio marítimo con el Mar Negro–, e incluso por causas naturales como un terremoto que destruyera palacios y ciudades o el cambio climático a causa de una nueva erupción similar a la de Tera, pero la paleobotánica no da muestras de que esta hubiera tenido lugar.

Las artes decorativas en su diversidad

La cerámica micénica se conoce con el nombre de Minia por un legendario rey de este nombre, fundador de Orcómeno, en Beocia, ciudad donde se han encontrado gran cantidad de restos. Se caracteriza por las escenas de tipo esquemático, generalmente de caza y guerra, en rojo sobre fondo blanco.

Existe una temática inspirada en la cerámica naturalista y palacial cretense, como se observa en la Píxide del pulpo (s. XV a. C.), un jarrón decorado ocupando toda su superficie por este recurrido cefalópodo, cuyos tentáculos aparecen adornados con motivos geométricos.

La cerámica del estilo del granero, se caracteriza por sus vasijas decoradas a base de círculos horizontales. El estilo tupido, de tipo lineal, presenta temas de influencia minoica muy estilizados. Al denominado estilo pictórico corresponde el Vaso de los guerreros, del siglo XII a. C., un ánfora de doble asa que acaba en bucráneo o cabeza de buey. En la escena aparecen seis guerreros en hilera ataviados con casco, coraza, quitón (túnica corta) con flecos y grebas que cubren desde la rodilla al tobillo, armados con escudo, casco y lanza de la que cuelga un pequeño hatillo, denotando su partida expedicionaria, mientras una joven, en el extremo izquierdo, les despide alzando los brazos.

La cerámica micénica alcanzó fama allende sus fronteras y no pocos cacharros se dedicaron a la exportación, para lo que se trabajaban y decoraban con gran esmero.

Trabajaron también el cristal de roca, en el que destaca una vasija en forma de pato (h. 1550 a. C.), encontrada junto a otras muchas piezas en la denominada «Tumba de los cristales» del círculo B de Micenas. El virtuosismo del artesano dio forma al recipiente con el cuerpo de dicho animal, mientras la cabeza y el cuello retorcido hacia el interior forman el asa. Este material se empleó también en los cabezales de alfileres de bronce para el peinado del moño, encontrados en los ajuares.

En cuanto a la orfebrería, dominaron las técnicas del tratamiento del metal, como el repujado, el burilado o el nielado. Las máscaras

que cubrían el cráneo de los reyes –como la ya citada de Agamenón, el anax andrón o «rey supremo» de los ejércitos aqueos en palabras de Homero– se obtenían directamente del rostro del difunto a partir de un primer molde en yeso; artísticamente, se caracterizan por su hieratismo de rostros rígidos con solemnidad mayestática, en los que se exageran las facciones y se ensancha el tamaño de los ojos en un claro expresionismo.

Destacaron también en la elaboración de sellos y anillos de oro, encontrados formando parte de ajuares funerarios en el interior de las tumbas; constituyen un extraordinario documento gráfico sobre la vida cotidiana en Micenas. Entre ellos, el anillo «de la cacería del ciervo» (s. XVI a. C.), en el que desde una biga un hombre caza con arco a un venado mientras otro lleva las riendas de dos leones que tiran del carro. En el «del combate hoplítico» aparecen cuatro guerreros luchando en un bosque con el armamento característico: el casco de dientes de jabalí, los puñales, la espada, la lanza y el enorme escudo micénico. El «de los grifos», procedente del círculo A de tumbas de Micenas, representa dos grifos, animal fantástico por excelencia de la iconografía micénica, pues simbolizaba, junto al león, la monarquía. Con la misma procedencia, el «de la procesión» representa a tres mujeres lujosamente ataviadas dirigiéndose hacia un altar o trono vacío portando ramos de olivo en sus manos con la derecha levantada, como si estuviesen ejecutando una danza ritual.

Abundan las copas y vasos sagrados, las joyas (collares, pendientes), las espadas suntuarias labradas con escenas de caza, culto, competiciones y temas zoomorfos, entre ellos, el toro, de cuyos cuernos cuelgan discos de oro, uno de los animales, junto con el león, más representados (y sacrificados), admirado por su bravura.

Cabeza de mujer, estuco policromado (siglo XIII a. C.), quizá una esfinge. Museo Arqueológico Nacional de Atenas. De Marsyas - Trabajo propio,

CC BY-SA 2.5.

La pieza escultórica mejor conservada es una cabeza de mujer en estuco policromado, que data del siglo XIII a. C. y se cree que puede

representar a una esfinge. Marca ojos y cejas en azul mientras resalta en rojo vivo unas rosetas en los pómulos y el mentón (¿tatuajes?), además de los labios.

Se conservan numerosas estelas funerarias formadas por un basamento y una losa vertical de una sola pieza, decorada en relieve con motivos alusivos a la vida del difunto y temas geométricos como espirales de raíz orientalizante, junto a motivos similares a los de la cerámica: escenas cinegéticas y bélicas.

Encontramos también muchas figurillas de ídolos, tanto antropomorfas (masculinas y femeninas) como zoomorfas, de carácter muy esquemático y expresionistas, en diferentes posturas: de pie extendiendo o plegando los brazos, sedentes con un niño en el regazo, etc., y coloreadas monócroma o polícromamente. En general, se cree que se trataba de objetos votivos, ya que fueron encontrados en lugares probablemente de culto, como la llamada Tríada micénica del siglo XIII a. C.: dos diosas sedentes con lujosos vestidos de volantes, una de edad madura tomando a la otra por el hombro, y un niño en el regazo de la primera apoyado sobre el de la segunda. Se trata de Deméter, su hija Perséfone y el mortal Triptólemo, que aprendió de la diosa las artes de la agricultura para enseñárselas a los hombres; se cree que aludían a la fertilidad de la tierra y a los misterios eleusinos que tenían lugar en el santuario de Deméter, en la pequeña ciudad ática de Eleusis, cerca de Atenas, para celebrar el regreso, cada primavera, de la compañera de Hades al mundo de los vivos, en el que permanecía hasta la llegada del próximo otoño, cuando debía retornar a su morada infernal, según había estipulado salomónicamente Zeus, terciando en la disputa entre la madre y el raptor de la bella y joven diosa. En el mismo estilo se conservan figuras similares de damas sentadas, giradas en barrocas posturas y vestidas a la usanza cretomicénica. Se ha conservado, también en marfil, una cabeza de guerrero representado con el habitual casco de cuero recubierto de numerosos colmillos de jabalí.

Dama de Micenas (s. XIII a. C.), quizá una diosa, con el tronco de frente y rostro de perfil. Enjoyada en manos y cuello, luce un complicado peinado que cae por el hombro. Sobre el azul del fondo, predomina el color ocre con trazos en negro.

En la pintura al fresco que decoraba las paredes de los palacios predominan los colores intensos: amarillo, azul y rojo. Junto a temas de influencia cretense como procesiones de oferentes, motivos taurinos y animalísticos en general, aparecen como novedad las escenas bélicas y cinegéticas, tal como hemos visto en el palacio de Tirinto, destacando también la Dama de Micenas, del siglo XIII a. C.

3

El arte griego y su ámbito geográfico

E

L ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA ANTIGUA HÉLADE

Los helenos –el nombre de griegos se lo aplicaron por primera vez los romanos– llamaron Hélade al área geográfica que comprende la península helénica (que incluye las del Ática y el Peloponeso), las islas del mar Egeo y las costas occidentales de Asia Menor.

Posteriormente, a partir de fenómenos como las colonizaciones de los siglos VIII - VI a. C. o la creación del Imperio de Alejandro Magno en la segunda mitad del siglo IV a. C., la cultura griega se extendió por gran parte del mundo conocido, empezando por todo el Mediterráneo, con su principal foco en el área meridional de la península itálica y la isla de Sicilia (la Magna Grecia), desde donde abarcó hasta el levante de Iberia, donde tras haber fundado Massalia (Marsella) en el sur de Francia, fundaron las colonias de Emporión (Ampurias) y Rhode (Rosas), confirmadas arqueológicamente, y ocuparon antiguos enclaves fenicios a los que dieron el nombre de Mainake (próxima a Vélez Málaga) y Hemeroskopeion (Denia); por el este alcanzó el mar Negro y, desde Asia Menor, a través de la meseta del Irán, llegó hasta la India.

La colonización puso en contacto la cultura griega con otros pueblos como los egipcios, fenicios y etruscos.

La principal causa de las colonizaciones estuvo en la crisis económica que se desató cuando la población no cesaba de crecer y, ante el gran aumento demográfico que tuvo lugar, las tierras dejaron de ser suficientes para alimentarla. Muchos griegos se vieron obligados a emigrar y fundaron sus propias ciudades o

colonias, las cuales, aunque eran independientes de sus antiguas megalópolis («ciudades madre»), mantuvieron con ellas fuertes lazos económicos, culturales y políticos.

L

A INTERPRETACIÓN DE LOS MITOS EN EL ARTE HELENO

Los antiguos helenos se referían al mito (mithos) con diversas expresiones y no con un término único debido a la relación que le asignaban con distintos aspectos de la vida humana. Lo denominaron épos («épica») cuando se refería a las hazañas de los héroes del pasado y logos («discurso», «palabra») cuando aludía al carácter oral de esas narraciones.

El mito tiene que ver con los problemas fundamentales de la existencia: el origen del mundo, la naturaleza humana, la vida y la muerte. Como dice J. M. Mardones en El retorno del mito: «El mito (…) se hace presente allí donde el hombre es sacudido por las preguntas más inquietantes. La vida y la muerte, el amor y la felicidad, el ser de las cosas y su propio ser (...) en demanda de respuesta. Construye mundos imaginarios (...) a través de arquetipos o estructuras del inconsciente».

Desde el punto de vista de María Nieves de Castro Velasco, en su tesis doctoral de 2009, la idea de que el mito consiste en un relato legendario y fabuloso, sin referencia a la verdad, con la que puede confundirse en los albores de la humanidad, se encuentra actualmente descartada y solamente se mantiene en visiones muy estrechas del pasado, ligadas a prejuicios ilustrados y positivistas. Es evidente, no obstante, que el mito no tiene ninguna pretensión de verdad histórica, puesto que, al contrario de la leyenda, no refiere un acontecimiento que pueda situarse en un tiempo o en un espacio concreto. Tampoco tiene que ver con la fábula, que encierra un contenido moralizante. Como decía Lévi-Strauss, «un mito es una clase de relato, caracterizada normalmente por tratar temas ficticios

sobre dioses y héroes de un pasado remoto, cuya temporalidad es radicalmente distinta a la de la historia».

El mito puede ser entendido de muy diversas maneras: una mentira, un conocimiento subconsciente e intuitivo, una manifestación simbólica analógica entre las posibles formas de conocimiento y expresión de tipo arcaico, que a veces encubre coyunturas humanas, antiquísimos personajes y situaciones arquetípicas y, en otras ocasiones, historias deformadas y embellecidas por el tiempo, que suelen adquirir una forma fantástica que transfiere una realidad pasada.

Puede hacer referencia a estructuras congénitas del pensamiento humano, referirse a hechos que la tradición oral recogió para un mejor recuerdo y transmisión, al igual que sucede con la versificación, a hechos casi olvidados y transferidos a una realidad remota, susceptibles de múltiples interpretaciones: sicológicas, históricas, biográficas, arqueológicas, artísticas, etc. Puede reflejar la necesidad del numen, de la inspiración para un artista, un creador, algo fundamental respecto al equilibrio psíquico del individuo y de la colectividad, al tiempo que ahonda en los significados profundos y primordiales alcanzables por el conocimiento humano; o bien, el mito puede, por último, encubrir una verdad y una realidad.

Como afirma García Gual, en Interpretaciones actuales de la mitología antigua (1976), el mito, «adopta mil máscaras para huir de los intentos de ser racionalizado y ver reducir su aura misteriosa».

Los grandes mitos helénicos proceden de la época arcaica, cuando el territorio de la Hélade estaba dominado por una aristocracia rural (aristoi: «los mejores») unida por lazos sanguíneos y culturales e

intereses comunes. La religión tenía sus peculiares idiosincrasias en cada ciudad, a pesar de que todas coincidieran en los dioses mayores y las cosmogonías y teogonías. No obstante, cada polis adoptaba sus dioses protectores, cuyo culto constituía una expresión de patriotismo local.

En cuanto a su relación con el arte heleno, el ciclo más significativo es el de los órdenes arquitectónicos –que más adelante estudiaremos–, una serie de leyendas griegas recogidas por el teórico y arquitecto romano Marco Vitrubio Polión (s. I a. C.) en su obra Los diez libros de Arquitectura, un tratado sobre el origen de los estilos en base a la figura humana, teniendo en cuenta que el hombre fue tomado por los griegos como punto de partida de todas las cosas. Arte y ser humano se encuentran en Grecia identificados en el humanismo de su pensamiento, que se puede resumir en dos máximas:

—El hombre es la medida de todas las cosas.

—Conócete a ti mismo para conocer todas las cosas.

C

ARACTERÍSTICAS DE LA ARQUITECTURA GRIEGA

La técnica constructiva de la arquitectura griega, al igual que la de la arquitectura egipcia, está basada en el dintel, la línea recta, básicamente por su origen en primitivas formas de madera, material que no se presta a las formas curvas. Por tanto, salvo raras excepciones y hasta la llegada del helenismo, en las construcciones griegas se desconoce el arco, la bóveda y la cúpula, al contrario que en Mesopotamia y posteriormente en Roma.

El adintelamiento supone el apoyo de la cubierta sobre elementos horizontales como muros, columnas o pilares verticales, cuyo empuje es siempre en ese sentido, hacia el suelo. Carece de los problemas de los empujes laterales y radiales y es una arquitectura relativamente estática. El tamaño de las construcciones, en general, es reducido, salvo en el Antiguo Egipto, país donde abundaba la madera de excelente calidad. En consecuencia, el espacio adintelado es fundamentalmente externo frente a la arquitectura abovedada, que es de tipo interno.

Existe una ausencia de colosalismo o grandes dimensiones particularmente en los templos. Aparte de influir en ello la escasa resistencia de los materiales, la mentalidad griega, racionalista, buscaba adaptar los edificios a la medida del ser humano, como se observa en el tamaño de los elementos sustentantes, en concreto, en el diseño de las proporciones de la columna, que veremos más abajo. Así mismo, no se produjo la elevación de los edificios «hacia el cielo» porque no existía esa necesidad de contactar con la divinidad más allá de las nubes –como en las catedrales góticas, por ejemplo–, puesto que sus dioses habitaban, no más, en el monte

Olimpo y se manifestaban constantemente con su presencia en la naturaleza, a pie de tierra.

Tiene gran importancia el ritmo, consecuencia del canon de referencia humana, así como el movimiento acompasado visual y mentalmente, la relación ancho-alto columna, intercolumnio-columna, intercolumnio-longitud-altura, etc. Un ritmo ordenado y lineal, acompasado, si se quiere, monótono. Los elementos constituyen un conjunto que se va repitiendo para formar lo que se conoce como tramo rítmico.

Siguiendo la idea de belleza y perfección de la cultura griega, se utilizaron correcciones ópticas para compensar los defectos visuales del ojo humano. Los griegos llegaron a veces hasta el extremo de rectificar las deformaciones de una arquitectura realizada literalmente a plomada y cartabón, a base de líneas horizontales, verticales y ángulos rectos perfectos. Una lente convexa o biconvexa produce una deformación de todas las líneas que no pasen vertical y horizontalmente por su centro, excepto dos, el resto se deforma en sentido curvo; es lo que se conoce como «aberración esférica», tanto más acusada cuanto más nos alejamos del centro de la lente. El cristalino del ojo humano es una lente biconvexa. Una arquitectura perfectamente construida da la impresión de curvarse; para evitarlo, los arquitectos griegos utilizaron el procedimiento de desplazar una construcción a izquierda o derecha tantas unidades como precisara su curvatura óptica aparente al lado contrario, para que al sumarse ambas deformaciones –la real y la aparente– produjeran la impresión de una verticalidad u horizontalidad perfecta.

El mismo caso se repite en la columna. Si su fuste es regular, da la falsa impresión de que se estrecha en el centro, efecto que aumenta la luz cuando procede de su parte posterior, de ahí que se optara por ensanchar su tercio inferior, lo cual se conoce como éntasis.

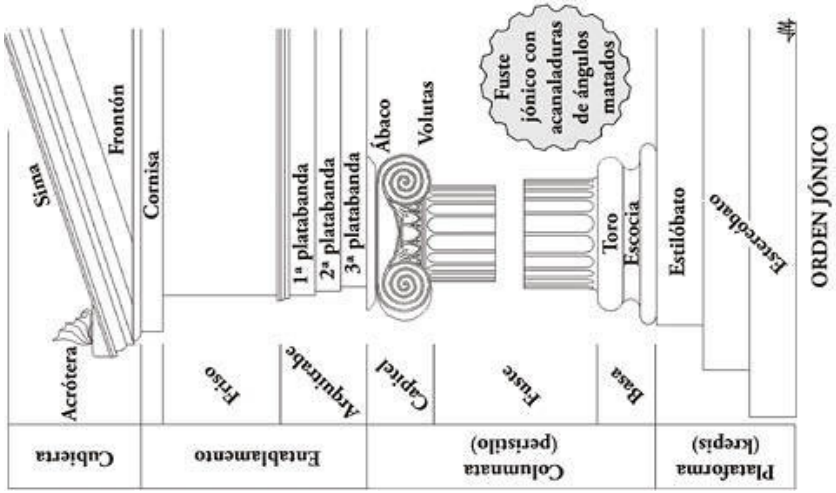
Los órdenes arquitectónicos y sus orígenes

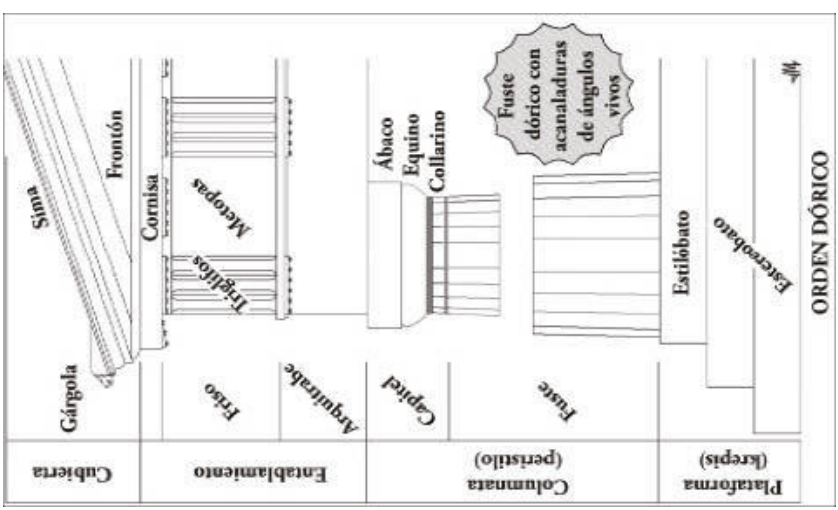
Los orígenes de los órdenes arquitectónicos se encuentran en primitivas estructuras de madera trasplantadas a la piedra. De ahí que determinados elementos básicos de la carpintería, como las cabezas de grandes clavos –ya innecesarios– se conviertan en adornos con sentido utilitario, como las gotas troncocónicas del arquitrabe, que sirven para repeler el agua de la lluvia. Las columnas proceden de troncos de árboles, el entablamento de las vigas, el friso jónico de vigas paralelas al espectador y, el dórico, con sus triglifos, recuerda la cabeza de las vigas transversales; las metopas se dejaban huecas al principio, posteriormente comenzaron a taparse con placas pintadas y más tarde se adornaron con relieves, algunos de los cuales han llegado hasta nosotros. No se conserva ninguna construcción en madera, pero sí citas literarias acerca de la sustitución progresiva en algunos templos de columnas de madera que se iban pudriendo por otras de piedra.

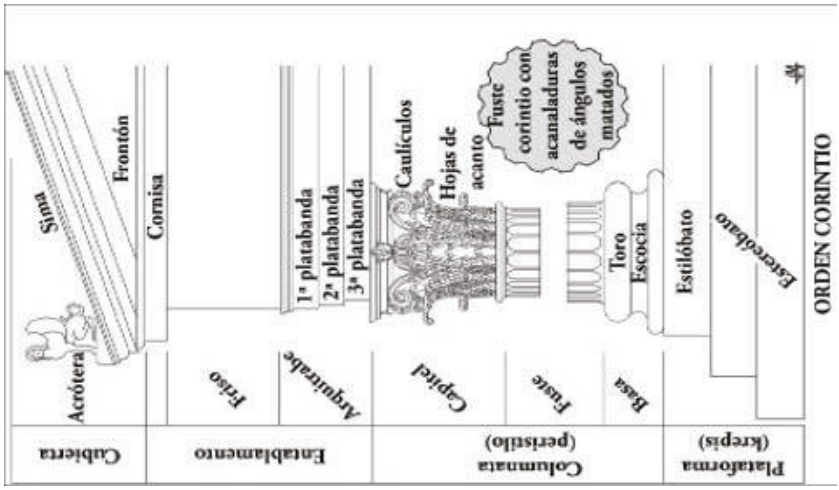
En cuanto a modelos de inspiración, se puede hablar de los capiteles protodóricos del complejo de Zoser en Saqqara y de los Imperios Medio y Nuevo egipcios, en concreto, en el hipogeo de la reina-faraón Hatshepsut. En el arte minoico-cretense existen antecedentes en capiteles y columnas. En Micenas, es evidente la influencia ejercida por el megarón en el esquema del templo griego, al igual que construcciones similares de Troya. Se dan, asimismo, numerosos ejemplos en antiguos estilos asiáticos de columnas estriadas o volutas y basas similares al estilo jónico.

Por otra parte, para enfrentarse al arte griego hay que tener presente que en su origen, lejos del blanco con el que se ofrece hoy a nuestra mirada, constituía una auténtica explosión de color, tanto la arquitectura como la escultura. Explosión en todo el sentido pictórico de la palabra, puesto que se procuraban tonos chillones, cromatismo intenso, en el deseo de integrar y diferenciar a la vez la arquitectura de la naturaleza a base de aplicar a la obra de arte

colores distintos al entorno que la rodea; un entorno paisajístico de tonalidad viva, brillante, motivado por la luminosidad característica del cielo mediterráneo, puesto que un tono suave terminaría absorbido por los reflejos del hiriente sol que brilla en esas latitudes. Para la policromía de los edificios, durante los tiempos del dórico existía preferencia por el azul, rojo y dorado; en el estilo jónico, los colores predominantes eran morado, verde y naranja.







Los estilos arquitectónicos se clasifican en los siguientes órdenes (los más empleados fueron los tres primeros):

Dórico: el orden dórico tiene su inmediato precedente en el megarón micénico. Comienza a utilizarse en el siglo VIII a. C., en época arcaica –con un canon corto–, extendiéndose hasta el siglo V a. C., época en la que se impone el estilo jónico, cuyas principales variantes se añaden en columnas (presencia de basa, distinto tipo de estrías en el fuste), capiteles y entablamentos.

La leyenda dice que Doros, antepasado epónimo de los dorios, emigró al monte Parnaso desde su región natal de Ftía (Magnesia, en la periferia de Tesalia) y, finalmente, al Peloponeso. Cuando llegó a esta tierra, hizo pisar a un hoplita en la arena de la playa. Su huella sería el módulo para el canon o medida del templo: el pie equivale al radio de la columna, dos pies al diámetro, ocho pies a la altura. Esta última medida evolucionó en la época clásica hasta los doce pies. Este orden se considera la representación del antropomorfismo de un pueblo fuerte, guerrero, como el dorio. Es la fuerza y seriedad, la virilidad masculina, que en escultura se manifiesta, por ejemplo, en el Doríforo de Policleto.

El orden dórico es el más sobrio y pesado ópticamente y también el

más sencillo. La columna dórica –compuesta exclusivamente de fuste y capitel– carece de basa y, por tanto, apoya directamente en el basamento del templo (crepis o crepidoma), formado por tres escalones que se extienden a lo largo de todo el perímetro del edificio; el último es el estilobato y los dos primeros forman el estereobato. El fuste de la columna está estriado de arriba a abajo por veinte aristas vivas (cortantes), que terminan directamente por sí mismas sin enlazar unas con otras. En principio, era monolítico, es decir, compuesto de una sola pieza, pero con el tiempo se construyó a base de varios elementos (tambores) superpuestos; en su parte superior lleva esculpidas unas estrías horizontales decorativas (hipotraquelio).

Sobre el collarino, que en forma de anillo inverso remata el fuste, previo astrágalo formado por tres surcos muy superficiales, se sitúa el capitel, compuesto de un equino convexo y un ábaco prismático, es decir, se trata de media esfera rematada por un paralelepípedo muy plano.

Encima, apoyando directamente sobre el capitel, se dispone el entablamento, que consta de arquitrabe, friso y cornisa. El arquitrabe no se esculpe, queda liso, sin motivos ornamentales; el friso se halla compartimentado en metopas y triglifos, las primeras con decoración escultórica a base de relieves y cerámica policromada y los segundos son tres acanaladuras verticales de carácter decorativo. En la cornisa, que generalmente no suele estar decorada, puede existir un espacio dedicado a la ornamentación (sofito).

Encima de la cornisa, coronando el templo, se dispone el frontón, remate triangular originado por la cubierta a dos aguas, cuyo espacio libre se denomina tímpano y está destinado a la decoración escultórica en relieves con sentido de marco, es decir, adaptados al espacio existente. Sobre él se sitúan las acróteras, piezas de cerámica o mármol policromado que además de la ornamental cumplen también la función de sujetar las tejas de la cubierta.

Jónico: el orden jónico, cuyo apelativo alude a la región de Jonia (islas del Egeo y costa occidental de Anatolia), que fue su lugar de

procedencia, presenta dos variantes: jónico asiático y jónico ático. Se distingue frente al anterior por una mayor esbeltez. Su medida es la pisada de una mujer, por eso este estilo es más elegante, grácil y menos rudo que el dórico. Constituye una referencia a la gracia femenina y a lo asiático como símbolo de lo lujoso, ornamental, sensual. De ahí que, según Vitrubio, las volutas de su capitel sean una alusión a los peinados femeninos. El collarino recuerda el collar de perlas y ovas con el que se adornaban las mujeres. El immoscapo, a la falda, que cae y arrastra. Las estrías del fuste representan los pliegues de las túnicas o estolas que vestían las matronas: el jitón o traje típico jonio.

La anchura de la columna equivale a la octava parte de su altura. La columna jónica, al contrario que la dórica, sí tiene basa, compuesta de dos molduras convexas denominadas toros y una cóncava intermedia que las une, llamada escocia. El fuste se halla recorrido por estrías de arista muerta separadas por listeles que enlazan entre sí tanto en la zona superior como en la inferior del fuste, en lugar de empezar y terminar por sí mismas de manera individual como en la columna dórica. El capitel consta de un ábaco adornado primeramente con dos volutas o espirales y, más tarde, con cuatro: dos por la parte anterior y otras tantas en la parte trasera. Encima se dispone un pequeño ábaco moldurado. En cuanto al entablamento, el arquitrabe se divide en tres bandas en ligero saledizo. El friso no está compartimentado en triglifos y metopas como en el orden dórico, sino recorrido por escenas continuas.

Corintio y corintio compuesto: su estructura es muy similar al orden jónico, del cual es una variante, si bien se observa una mayor altura en las columnas. Con ello, los templos ganan en vistosidad pero pierden la armonía y la proporción característica de los órdenes anteriores. Lo más significativo es el capitel, de forma troncocónica, decorado por dos filas de hojas de acanto con sus tallos, que se elevan y enroscan formando cuatro pequeñas volutas, y un florón o mascarón en el centro. El collarino presenta ligeras variantes: puede estar formado por perlas, por ovas o bien puede ser liso a modo de astrágalo o tratarse de una moldura en la base del capitel. Nunca fue un orden clásico en sentido puro, su desarrollo tuvo lugar

durante el periodo helenístico y romano. Presenta numerosas versiones, que incluso decoran el fuste con grandes hojas: corintio floreado u ornamental.

El orden corintio apareció en época tardía. Era considerado una invención de los orfebres griegos autóctonos, que realizaban ricas cestas de ofrendas en metal, modelos que fueron trasplantados a la piedra. Siendo el más exuberante de los tres órdenes considerados clásicos, su función fue ornamental y complementaria hasta la época helenística, en la que alcanzó un extraordinario auge como elemento constructivo.

Para explicar su origen, la leyenda, recogida por Vitrubio, alude a una muchacha que murió en Corinto. Su nodriza depositó sobre la tumba un cesto en el que introdujo sus juguetes de niña y, para que no lo derribara el viento, lo tapó con una teja y lo puso en la tierra. Las semillas de acanto que había en el subsuelo crecieron al llegar la primavera y las plantas se enroscaron alrededor del cesto formando volutitas al doblarse por el peso de sus extremos superiores. La teja que lo cubrió se traduciría en el ábaco de la columna. Las cuatro volutas representan las hojas de acanto enroscadas en el ladrillo por sus cuatro lados. Esta leyenda inspiró a Calímaco, un orfebre, escultor y pintor natural de Corinto, activo en Atenas hacia el año 400 a. C., y «levantó unas columnas en Corinto, imitando este modelo…», según indica Vitrubio. No obstante, aparte de que la leyenda se presta un tanto a la confusión, ya que la muchacha se cita en otros textos como «una doncella de Corinto, apenas núbil», e incluso también se afirma que en realidad era la hija del propio Calímaco, lo cierto es que el capitel corintio tiene antecedentes en otras construcciones como, por ejemplo, en el modelo palmípedo del Tesoro de los Massaliotas en Delfos.

Toscano: aunque académicamente fue considerado uno de los cinco órdenes clásicos, no se empleó en la Grecia clásica, pero apareció ya en tiempos antiguos en Italia; de ahí que Vitrubio lo llame orden etrusco, pues la arquitectura de este pueblo hizo uso de él, al igual que la romana. A pesar de que se considera una evolución arcaica del dórico que siguió otros caminos, aparentemente, constituye una especie de mezcla entre dórico y jónico. Su basa es de tipo ático, el

fuste no presenta prácticamente éntasis y es liso, es decir, sin estrías. El capitel es semejante al dórico, con equino, ábaco, collarino y baquetón. El arquitrabe presenta una o dos bandas paralelas superpuestas. En cuanto al friso, existen dos variantes, ya que puede estar compartimentado como el dórico en metopas y triglifos o, también, subdividido en metopas decoradas con círculos –raramente relieves– y biglifos (dos acanaladuras en lugar de tres).

Cariátide, denominado así por el famoso pórtico del Erecteion soportado por estas figuras. Algunos lo consideran una variante del jónico, siendo lo más notable la sustitución de las columnas por estatuas femeninas oferentes con un cimacio sobre su cabeza, que hace las veces de capitel y evoca el cesto de ofrendas a la diosa Atenea Políada que llevaban las jóvenes núbiles procedentes de Caria, Asia Menor. Un modelo con numerosos precedentes tanto en Egipto (el capitel hatórico que representa a la diosa Hator, las columnas osiríacas aludiendo a una estatua del dios Osiris amortajado) como en Oriente (pórtico hitita en Tell Halaf, del I milenio a. C., o el pilar asirio), desde donde llegó a la Hélade para convertirse en la canéfora que porta un canastillo sobre la cabeza conteniendo flores y ofrendas, fácilmente transformado en capitel.

En cuanto a sus precedentes arquitectónicos, hay que tener presente la antigua correspondencia columna-figura humana, de donde caput («cabeza») se asimilaría a capitel, además de las estatuas en forma de columnas como la Hera de Samos o el Auriga de Delfos. Anteriormente, hay que citar la colocación de korai oferentes en el lintercolumnio de los templos, que pudieron terminar sustituyendo a las propias columnas.

Atlante, similar al anterior, salvo la sustitución de figuras femeninas por masculinas. El término deriva del titán Atlas o Atlante, condenado por Zeus a soportar eternamente el cielo sobre sus hombros por haber osado rebelarse contra los dioses olímpicos. Su desarrollo fue escaso; se manifestó principalmente con carácter ornamental, puesto que se trata de figuras generalmente adosadas. El principal templo donde se emplearon fue el de Zeus Olímpico en

Agrigento (Sicilia), construcción dórica del siglo V a. C., en la que aparecen en los intercolumnios de la fachada estas figuras colosales, de más de 7 metros de altura, con los brazos flexionados hacia atrás por encima del cuello, simulando sujetar el entablamento. Hoy puede verse una de ellas en el Museo Arqueológico de la ciudad.

Ático, así denominado por Vitrubio. En lugar de columna presenta un pilar de sección cuadrada derivado del anta o pilastra dórica. Apenas quedan restos. Su utilización fue mayor en la arquitectura civil.

Eólico, recibe este nombre por los restos hallados en las islas Eolias del Mar Tirreno. Se trata de un antecedente del jónico que consta de columna de fuste liso o estriado, un astrágalo y dos molduras que rematan en volutas que surgen del cuerpo mismo del fuste y soportan el ábaco.

Chipriota, un tanto similar a la época de formación del orden jónico, pero demasiado abundante en ornamentaciones superfluas, duplicación de elementos, etc., y escaso sometimiento a normas técnicas o compositivas, instalado en épocas arcaizantes y orientalizantes, que no supo evolucionar hacia el clasicismo.

Órdenes híbridos, término con el que se denominan aquellos estilos que mezclan o toman elementos de otros órdenes para combinarlos en un determinado momento, sin que llegasen a constituir una sistematización definitiva; por ejemplo, el aqueo-dórico.

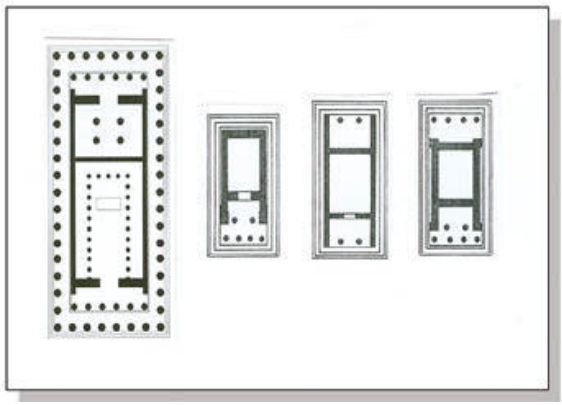
Tipologías constructivas

El ejemplo de arquitectura griega más conocido es el templo, construido de acuerdo a los diferentes estilos u órdenes arquitectónicos que acabamos de ver. Salvo casos excepcionales forzados por el terreno o al servicio de tradiciones ancestrales, la simetría constructiva es predominantemente axial o bilateral regular. En un templo, si se dobla la planta por su eje mayor o longitudinal se produce una reflexión congruente, es decir, ambas partes son homólogas, tienen las mismas dimensiones, existe una isometría entre ellas. Sin embargo, no sucede lo mismo con el eje menor o transversal, pues la reflexión congruente solo se produce en algunos casos excepcionales, aunque a causa de la ausencia de ábsides y cruceros como en la basílica cristiana, por ejemplo, las simetrías bilaterales incongruentes o asimétricas son poco diferenciadas por la semejanza de las fachadas, particularmente, en los templos anfipróstilos.

En cuanto a las construcciones circulares, los tholos, la simetría es radial, cilíndrica o central alrededor de un eje de acuerdo a un punto o centro de simetría. Ambas simetrías, axial y circular, se consideran, respectivamente, el reflejo de la cabaña nórdica originaria de la Edad del Hierro (de la que, como ya hemos dicho, deriva el megarón micénico) y de la evolución de determinados monumentos circulares asiáticos, como pueden ser las estupas hindúes, teorías no compartidas por todos los investigadores.

Concebido para ser visto solo desde fuera, ya que el culto griego no era público como el cristiano o el musulmán, sino de carácter privado como el egipcio –al interior solo tenían acceso las altas jerarquías políticas y sacerdotales–, los adornos, salvo la estatua del dios o diosa titular, se concentraban en el exterior del templo. El espacio interior, de pequeño tamaño, consta de un vestíbulo (pronao) desde el que se accede a una sala central (nao o cella), en la que se halla la estatua de la divinidad, y al recinto donde se guarda el tesoro (opistodomo).

Los templos se construían sobre un basamento (crepis o crepidoma) compuesto por tres escalones que se extienden a lo largo de todo el perímetro del edificio; el último recibe el nombre de estilobato y los dos primeros el de estereobato.



De izquierda a derecha: planta del Partenón de Atenas (octástilo y períptero), templo tetrástilo, templo dístilo y anfi próstilo y templo tetrástilo y próstilo.

El templo más sencillo es de planta rectangular; consta de una nave única precedida de un pronao con dos columnas; es un templo dístilo y se le denomina in antis o en anta por estar estas situadas delante de la entrada entre dos tramos de muro. Si el templo cuenta con una columnata al frente, a modo de pórtico, recibe el nombre de próstilo; si consta de dos pórticos (uno por delante y otro por la parte posterior) se trata de un templo de doble pórtico, es decir, anfipróstilo (anfi: «doble»). Según el número de columnas frontales recibe una denominación acorde: tetrástilo, si tiene cuatro; hexástilo, si consta de seis; octástilo (el Partenón), de ocho; decástilo, de diez; dodecástilo, doce. Es raro el templo que presenta columnas frontales impares, aunque existen algunos ejemplos como el de Hera en Paestum (eneástilo: nueve) o el de Apolo en Termón (pentástilo: cinco). El número de columnas laterales, en la proporción de la época clásica, responde siempre al doble más uno de las frontales, contando para la perístasis las de los ángulos; así, si un templo tiene seis columnas de frente, por los lados tendrá trece. Según se hallen situadas las columnas laterales, el templo puede ser díptero, períptero y pseudoperíptero o «falso períptero»; en el primer caso, el peristilo presenta doble fila de columnas; en el segundo, existe un espacio entre las columnas y el muro; y, en el tercero, las columnas se hallan adosadas a la pared de manera que

queda excluido todo pasillo practicable.

Los templos de planta circular, conocidos como tholos, constan de un basamento, nave redonda y puerta de ingreso, con una columnata o peristilo alrededor.

Fuera del edificio estaba el altar de los sacrificios, a la vista del pueblo, que se congregaba en ese lugar denominado temenos, adornado con jardines y esculturas, donde tenían lugar actos culturales colectivos.

Las basílicas eran construcciones con forma de templo, circundadas por un peristilo, pero de interior continuo, sin espacios compartimentados. En cuanto a sus funciones, parece que primó la religiosa en relación a la polis, pero no estuvieron siempre muy claras.

El urbanismo y los edificios públicos

El plano urbano de las ciudades griegas derivaba del trazado irregular de las micénicas. Se adaptaban a las necesidades topográficas y no poseían una organización general salvo en torno al ágora central. Existió un desinterés total por las casas particulares, construidas en su mayor parte de ladrillo y mampostería.

La principal planificación urbana tuvo lugar en el puerto ateniense de El Pireo, obra de Hipodamo de Mileto (s. V a. C.), considerado el padre del urbanismo, autor de la planta que lleva su nombre:

hipodámica, que aplicó por primera vez en la reconstrucción de su ciudad natal (475 a. C.), después de la destrucción de la misma por el ejército persa. Consiste en una urbanización en cuadrícula o retícula, también llamada plano en damero, organizada en manzanas regulares de casas situadas en calles paralelas trazadas a partir de dos ejes perpendiculares que se cruzan en ángulo recto.

Aparte de la arquitectura religiosa, los edificios de más renombre fueron la estoa y el ágora. La estoa era la calle porticada sobre columnas donde los griegos se protegían del sol; en el piso bajo se situaban las tiendas, al aire libre. El ágora era la plaza central, un espacio cuadrado o rectangular enmarcado por cuatro estoas o soportales; en este lugar, similar a las posteriores plazas mayores occidentales, se celebraba el mercado, se reunía el pueblo, hablaban los filósofos, se promulgaban las leyes y constituía el punto de partida de los caminos vecinales. Podían contener estatuas, monumentos, etc. Su desarrollo a gran escala tuvo lugar en tiempos del helenismo, como ocurrió, por ejemplo, en Atenas.

Para albergar la Boulé o Consejo de los Quinientos, o bien a otros representantes del pueblo o de los tiranos, regidores, etc., en las polis se construyó el Bouleuterion. De no grandes dimensiones, tenía una planta prácticamente cuadrada con escaños laterales escalonados para los políticos, mientras la parte central era plana. Podían contar con un pórtico de entrada y otro posterior, así como un patio.

Entre los edificios de tipo público, dedicados al espectáculo, los principales fueron el estadio, el odeón, el teatro y la palestra.

El teatro tuvo un origen sagrado, pues nació destinado al culto de Dionisos. En principio, los figurantes actuaban en medio de un corro de espectadores en pie ejecutando cantos y danzas de

alabanza al dios. Más tarde, se levantaron muretes radiales con bancos de madera y, finalmente, se organizó el teatro a base de círculos de graderías cortados por el espacio destinado a los actores. Los personajes, todos masculinos, actuaban enmascarados y representaban pasajes de la vida del dios. Los papeles femeninos eran representados también por hombres, caracterizados de mujeres.

En cuanto a su estructura, consta de un espacio rectangular elevado para los actores: la escena (skené), en la que existían, además de los artilugios camuflados para la deus ex machina (la llegada de un dios que resolvía la trama), tres puertas (parodoi), de ellas, una central por la que aparecían los protagonistas principales; detrás, había una cortina para ocultar a los actores cuandocomo se observa se cambiaban de vestuario y también era el lugar donde se guardaban los trajes y las máscaras; estas se confeccionaban en arcilla, escayola o madera recubierta con piel de cabra y cabello natural, y sus gestos fijos eran de grotesco aspecto tremendamente expresionista, como se observa en las numerosas copias de cerámica y mosaico que se conservan. La cortina terminó sustituyéndose por un tabique (paraskenia), que en época helenística se adornaba con nichos, esculturas, etc. Otro espacio más bajo y avanzado, entre la orquesta y la escena, era el proscenio (proskenión: «anteescena»), decorado con pinakes (cuadros de árboles pintados, bosques). La zona ultra semicircular para el coro era la orchestra, en cuyo centro, sobre el ara (thymile), se sacrificaba un cordero a Dionisos antes de comenzar la función. Aprovechando el declive natural de la ladera de una montaña, y separada de la anterior por un murete (balteus), estaba la gradería (koilé o theatrón: «espacio desde el que se mira») para los espectadores, dividida en tramos o kerkís, a la cual se accedía por dos pasillos (diazoma) radiales. En primera fila se encontraban los asientos preferentes (prohedria), tallados en piedra –en madera durante los primeros tiempos, cuando el público se acomodaba en el suelo–, destinados a los arcontes y otras autoridades principales; en el centro se hallaba el que correspondía al sacerdote. Dada su disposición semicircular, los teatros gozaban de una buena visión y de una no menos excelente acústica. Algunos llegaron a completar un aforo cercano a los 20.000 espectadores.

El odeón era similar al teatro pero más pequeño y, a veces, cubierto. Estaba destinado a audiciones musicales, lecturas de obras literarias y recitales poéticos. Su principal auge tuvo lugar durante la época helenística, como es el caso del de Herodes Ático en Atenas, erigido junto al teatro de Dionisos por este cónsul romano en el 161 d. C., en memoria de su esposa, muerta el año anterior. Los hérulos lo destruyeron en la invasión del 267. Fue restaurado a mediados del siglo XX.

El estadio era el lugar donde, al aire libre, se realizaban los grandes juegos olímpicos. Aprovechaba los desniveles del terreno y era de disposición rectangular rematada en semicírculo. Algunos tenían graderíos para el público con asientos destacados para las autoridades, otros aprovechaban el césped. En época helenística se añadieron monumentos de adorno, así como arcos y bóvedas, al igual que harán posteriormente los romanos.

La palestra era de planta cuadrangular con un pórtico añadido rematado por frontón. Contaba con peristilo y una serie de dependencias en sus galerías, así como habitaciones para masajes. Al aire libre se hallaba la arena, destinada a ejercicios gimnásticos. Albergaba también actos culturales.

Para la exposición y conservación de cuadros o pinakes se construyeron las pinacotecas, formadas por estoas con dependencias interiores. La más famosa fue la de Atenas.

Las bibliotecas tenían una función similar a la actual. Alcanzaron su mayor esplendor durante el helenismo. Las más importantes fueron las de Alejandría, con sus más de 700.000 volúmenes según el erudito romano del siglo II Aulio Gelio, y Pérgamo, en la Eólida,

Asia Menor, que contaba con dos pisos.

El museo (museion: «lugar de las musas») más importante estuvo en Alejandría. Arquitectónicamente, no poseían un esquema constructivo determinado, se trataba de una sucesión de patios porticados, estoas, salas, etc., donde se custodiaban las obras.

Los edificios conocidos como tesoros consistían en templetes próstilos y dístilos in antis, que se levantaban preferentemente en una ciudad sacra, como el de los sifnios en Delfos. A veces, se construían alineados unos junto a otros, tal como se observa en el lugar anterior o en la terraza de los tesoros de Olimpia.

Entre las obras de utilidad pública destacaron las vías o calzadas, los puertos y los faros. Estos consistían en un simple podio en el que se encendía una gran hoguera. No obstante, en época helenística llegaron a alcanzar un extraordinario auge; el de Alejandría (s. III a. C.), construido en la isla de Pharos (Faro, de donde proviene el término) frente al puerto, alcanzó más de 100 metros de altura y fue considerado una de las Siete Maravillas de la Antigüedad, relación escrita por Antípatro de Sidón, poeta griego del siglo II a. C.

Los puertos eran muy elementales; prácticamente, consistían en simples dársenas para el atraque de las embarcaciones.

Las vías eran caminos de tierra pavimentados con piedra, que tenían montantes para salvar los desniveles del terreno. Hay que decir que, a pesar de su trascendencia para las comunicaciones, nunca tuvieron la entidad de sus homónimas romanas. Entre las más importantes estaban la que unía Atenas con su puerto de mar, El Pireo, o con la ciudad sagrada de Eleusis.

Las fuentes no alcanzaron nunca la monumentalidad de los ninfeos romanos, salvo en la época helenística, aunque tampoco llegaron a tener la grandiosidad de aquellos. En general, a pesar del inmenso prestigio religioso de algunas como la de Castalia en Delfos, lo más habitual, coincidiendo con la veneración que profesaban los griegos a las obras de la naturaleza, era respetar su estructura natural.

Respecto a enterramientos y cementerios o necrópolis («ciudad de los muertos», literalmente), solían estar situadas fuera de los muros de las ciudades, como el del Cerámico o barrio de los alfareros de Atenas, salvo en casos concretos, cual los sepulcros de los muertos en la batalla de Maratón (490 a. C.) que, para respetar su heroicidad, fueron sepultados bajo túmulos –de los que aún quedan algunos restos– en el campo de batalla, en el mismo lugar donde dieron su vida por la patria. Las tumbas de personalidades importantes –las de la gente llana no tienen ningún interés artístico– se acercan a los ejemplos asiáticos, al modo de hipogeos, con su fachada tallada en un acantilado. A partir del siglo VI a. C., suelen predominar los sarcófagos (devoradores del cuerpo: sarks: «carne»; fagos: «tragar»), coronados por una estela con relieves alusivos a la perdida vida del difunto. En el caso de las mujeres solteras, la tumba se adornaba en relieve o de forma exenta situado sobre el enterramiento con un gigantesco vaso lutróforo de una altura equivalente a la de una persona, tallado en piedra o alabastro; igual al que se utilizaba para traer el agua en el que se bañaban las novias en el transcurso de los rituales del matrimonio la víspera o el mismo día de la ceremonia por la mañana, con el propósito de reclamar para sí la fertilidad del agua que fecunda la tierra, además de simbolizar su ruptura con la vida anterior. Al llegar la época helenística, las tumbas fueron adquiriendo una monumentalidad manifiesta, adornándose con frontones, edículos y templetes, hasta llegar a constituir la tumba de Mausolo en Halicarnaso (Asia Menor), una de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo, de tal magnificencia que originó el término mausoleo para referirse a la última morada cuando posee un concepto monumental.

Edificios votivos

En cuanto a edificios votivos o conmemorativos, aunque tuvieron una distinta tipología, generalmente, su planta es de tipo circular o poligonal, con o sin peristilo. Se levantaban preferentemente en las ágoras de las acrópolis conmemorando una batalla o la conquista de un famoso trofeo. Este fue el caso del monumento corégico o Linterna de Atenas en honor del corego Lisícrates, una singular construcción monóptera en torno al año 335 a. C., la única de este género que ha llegado hasta nosotros. Un corego era una especie de mecenas que se encargaba de costear los gastos de los coros que participaban en los certámenes líricos o dramáticos que actuaban en los festivales más conocidos, tanto de Atenas como de toda Grecia.

Linterna de Lisícrates, Atenas, h. 335 a. C. Construcción cilíndrica con seis columnas corintias adosadas, elevada sobre un pedestal de base cuadrada y rematada por un tejado cónico.

La construcción, elevada sobre un pedestal de base cuadrada, es de tipo cilíndrico y lleva seis columnas corintias adosadas, sobre las que se extiende un arquitrabe dividido en tres platabandas, encima de las cuales corre un friso que muestra escenas del mito dionisíaco, cuando el dios convierte en delfines a los piratas que quisieron secuestrarle, tomándole por un mortal, para que en lo sucesivo salven a los náufragos. Está rematada por un tejado cónico decorado con motivos de follaje, sobre el que se eleva un adorno vegetal, cuya misión era servir de apoyo o sostén al trípode sagrado de bronce –hoy perdido– que le fue entregado como galardón al titular del monumento, tras haber triunfado en los festivales dionisíacos que habían tenido lugar en el teatro ateniense de Dionisos.

Otro edificio singular es la Torre de los Vientos de Atenas, construida ya en la primera mitad del siglo I a. C. por Andrónico de Cirro, un astrónomo procedente de esta localidad macedonia. Se trataba de un Horologion destinado a la medición del tiempo, que en su interior contenía una clepsidra o reloj de agua. De planta octogonal con cubierta cónica, se edificó en mármol blanco sobre una base de tres peldaños. Posee sendos pórticos corintios al noreste y noroeste, así como un anexo cilíndrico en el lado sur. En cada una de las ocho caras del polígono está representada la figura masculina alada del viento que sopla en cada uno de los ocho puntos cardinales compuestos, acompañado de sus correspondientes atributos y su nombre grabado en la piedra.

D

EL NEOLÍTICO A LA EDAD OSCURA Y LAS PRIMERAS ETAPAS DEL ARTE GRIEGO

Después del horizonte precerámico, que llega hasta fines del VIII milenio, durante el neolítico aparecen en Grecia continental cuatro culturas principales:

—Nea Nicomedia (h. 6200 – 5000 a. C.), en la periferia de la Macedonia Central, un poblado formado por veinticuatro casas cuadradas y rectangulares, construidas con troncos de árboles y cubiertas de barro y paja; corresponde al horizonte proto Sesklo del neolítico antiguo y representa la aparición de la cerámica proveniente de Oriente Próximo.

—Sesklo (h. 5000 – 4500 a. C.), en Tesalia; sus habitantes vivían en cabañas de planta rectangular y elaboraban una cerámica de color rojo que se extendió por gran parte de los Balcanes. En este yacimiento se ha situado la primera estructura conocida del megarón, como ya hemos visto en el capítulo dedicado al arte micénico.

—Dímini (h. 4500 y 3000 a. C.), en Tesalia, con la llegada de un pueblo de origen nórdico que convivió con el anterior hasta terminar superponiéndose. Levantaron un poblado presidido por un primitivo megarón, rodeado por murallas defensivas construidas a base de anillos concéntricos, donde se elaboró una cerámica con decoración geométrica.

—Lerna, en el Peloponeso, que se extiende hasta el Heládico Medio (2000 – 1600 a. C.), en cuyo yacimiento destaca un edificio central de dos plantas que se conoce como la «Casa de las Tejas» por ser quizá el primer ejemplo de construcción con este tipo de cubierta.

La Edad de los Metales, conocida en el continente como periodo Heládico, comprende las siguientes tres etapas, cada una subdividida en otras tantas fases:

Heládico antiguo I, II y III (h. 2800 – c. 2000 a. C.), que comienza con la fabricación de objetos a base de materiales de tradición neolítica como la obsidiana, muy apreciada por su maleabilidad, a la par que se introducen el cobre y el bronce. Finaliza con la entrada de pueblos de origen indoeuropeo: los minias, según Schliemann, que al decir de Herodoto serán expulsados por los pelasgos y Homero denominará aqueos; terminarán conociéndose como micénicos al calor de la cultura que desarrollan en la más importante de sus ciudades del Peloponeso.

Heládico medio I, II y III (h. 2000 – 1450 a. C.). Al socaire de los intercambios comerciales marítimos se produce una colonización de la cultura minoica sobre la micénica para terminar finalmente con la conquista por estos de la isla de Creta tras la devastadora erupción del volcán de Tera, que arruinó la cultura minoica.

Heládico reciente I, II y III (h. 1450 – siglo XII a. C.). Comienza con el apogeo de la cultura micénica y la construcción de los palacios de sus principales acrópolis (Micenas, Tirinto, Argos). El final llega con la invasión de los dorios, también conocida legendariamente como «el retorno de los Heráclidas» (los hijos de Heracles) con la intención de magnificar el pasado de la raza. A partir de entonces, comienza la Edad Oscura.

La Edad Oscura

Los primeros tiempos históricos de Grecia se hallan envueltos en mitos y leyendas. Ante la escasez de datos y la exigua documentación arqueológica, la única fuente son los poemas de Homero y Hesíodo, por lo que, a esta época, que corresponde al tránsito de la Edad del Bronce a la Edad del Hierro, se la conoce como Edad Oscura. La lengua se divide en dialectos, se abandona la escritura silábica lineal B (utilizada por los micénicos), desaparece la navegación y el comercio, la vida se circunscribe a poblados con viviendas de paredes de barro y techo de paja y los cultos se celebran en pequeños altares de piedra al aire libre. Al haber cesado prácticamente la arquitectura y la escultura, solo se encuentran restos cerámicos.

En este tiempo se inscribe la guerra de Troya (históricamente corresponde al horizonte cultural Troya VII), cuya narración legendaria de forma oral fue recogida en la Ilíada –obra que se apoyó en el objetivo micénico de abrir el comercio de sus navíos al mar Negro– por el primero de los dos aedos o cantores helenos citados en el párrafo anterior, quien tal vez no se trató de una persona concreta sino únicamente de un nombre genérico cuyo significado en griego (ho me horón: «el que no ve») hacía referencia a aquellos que no servían para el combate y se dedicaban a narrar las hazañas gloriosas de su pueblo. Para la Odisea se apoyó en una época más tardía, coincidiendo con la expansión fenicia (ss. IX - VIII a. C.).

Los años oscuros tuvieron lugar después de las invasiones dorias, hacia 1150 a. C., y se extendieron hasta el siglo X a. C. A continuación, se sucedieron dos fases arqueológicas que se han denominado atendiendo al estilo decorativo de la cerámica predominante en el Ática: protogeométrica (h. 950 – 900 a. C.) y

geométrica (h. 900 – 725 a. C.), que enlaza cronológicamente con la época arcaica (776 – 480 a. C.), previa a la clásica (480 – 323 a. C.) y esta a la helenística (323 – 31 a. C.), las cuales constituyen las tres grandes etapas convencionales de la historia del arte griego, a cuyos efectos las dos fases arqueológicas han venido en algún caso incluyéndose en la primera, que comprendería un primer arcaísmo (hasta mediados del siglo VII), un arcaísmo maduro (mediados del siglo VI) y un arcaísmo tardío (fines del siglo VI).

Periodo protogeométrico

Con posterioridad a la cerámica submicénica (1100 – 1000 a. C.), caracterizada por la decoración en tonos oscuros sobre fondo claro a base de simples líneas onduladas vertical u horizontalmente, círculos, semicírculos y triángulos, surgen distintas innovaciones como el torno rápido de alfarero, el perfeccionamiento de los hornos y de la calidad de los barnices, con lo que aparece una nueva cerámica denominada protogeométrica. La decoración puede llegar a revestir toda la pieza, pero generalmente se concentra en la boca y la panza del cacharro; consiste, principalmente, en círculos y semicírculos trazados a compás, además de bandas y cuadrados (decoración de metopas), triángulos y meandros estrangulados o en ángulo recto, realizados en tonos ocres y negros (característica procedente de la cerámica de la Edad del Hierro) sobre fondo negro betún o marrón claro aplicado en el ocre de la arcilla.

Ánfora protogeométrica con asas, 950 - 900 a. C. La decoración se concentra en la boca y la panza del cacharro: bandas y cuadrados en ocre y negro sobre fondo arcilloso. Museo Británico. Londres.

El yacimiento arqueológico más importante se encuentra en Lefkandi, isla de Eubea, donde aparecieron los restos de un heroón o tumba dedicada a un héroe, cuyas cenizas se guardan en el

interior. Datado hacia 950 a. C., está construido en adobe sobre un zócalo de piedra; tiene planta rectangular compartimentada longitudinalmente que finaliza en un espacio elíptico. El exterior está rodeado por un peristilo de postes de madera, origen de los templos perípteros, donde apoya el techo a dos aguas. En el interior se encontraron dos sepulcros; en uno de ellos estaban las cenizas del supuesto príncipe dentro de un ánfora de bronce y, a su lado, una espada de hierro, un puñal, una piedra de afilar y una punta de lanza, además de un esqueleto de mujer con joyas de oro y prendedores de cobre y bronce. En el otro sepulcro se encontraban los esqueletos de cuatro caballos.

En este yacimiento apareció también –la cabeza y el cuerpo en tumbas separadas– El centauro de Lefkandi, una figurilla (25 cm de altura) de terracota, decorada en su totalidad con motivos geométricos, que representa a este ser mitológico, mitad hombre y mitad caballo; por la herida que presenta en su rodilla derecha, de acuerdo a la versión de Apolodoro el Gramático (s. II a. C.), se cree que se trata del centauro sabio Quirón, maestro entre otros muchos héroes de Heracles, Jasón o Aquiles, así como de Asclepio, dios de la Medicina.

Centauro de Lefkandi (1050 - 900 a. C.), terracota de 25 centímetros de altura, decorada totalmente en horror vacui con motivos geométricos. Museo Arqueológico de Eretria, isla de Eubea.

Periodo geométrico

El estilo geométrico se extendió por la mayor parte del mundo griego, aunque tuvo su principal desarrollo en Atenas. Aparecieron escuelas regionales en Tebas, Beocia, Corinto y Argos. Se pueden establecer tres subperiodos: geométrico antiguo (900 – 850 a. C.), medio (850 – 760 a. C.) y tardío (760 – 700 a. C.). El primero se caracteriza por la cerámica de fondo barnizado en negro y decoración reducida a una o pocas franjas horizontales, con líneas rectas y quebradas (meandros, grecas) en detrimento de las curvas, así como los característicos «dientes de lobo»: pequeños triángulos en serie con el vértice hacia abajo rodeando el cuello de la vasija.

Vaso ático de estilo geométrico, circa 740 a. C. La decoración a base de bandas, grecas y meandros estrangulados adorna toda la superficie de la pieza. Colección de Antigüedades Estatales. Múnich.

Durante el periodo geométrico medio surgen innovaciones tipológicas, nuevas piezas como los cántaros y los pomos de las píxides en forma de caballos. Los fondos se dejan en el color de la arcilla o se aplica sobre esta un barniz castaño oscuro; la decoración, en marrón o negro, llena en horror vacui la superficie de la vasija a base de bandas, meandros estrangulados (muy cerrados), líneas quebradas en zigzag, grecas, esvásticas solares, diamantes, etc., posiblemente inspirados en formas del tejido y la cestería. Se introducen por primera vez símbolos figurativos como siluetas humanas y zoomorfas (caballos, pájaros, cérvidos) dispuestas en hilera sobre el cuello del vaso, o de manera aislada sin formar escenas.

Píxide geométrica (h. 740 a. C.) con pomo en forma de caballo. La decoración horror vacui llena la superficie de la vasija por medio de bandas, meandros estrangulados (muy cerrados), líneas quebradas en zigzag, grecas, esvásticas solares, diamantes, etc. Museo Británico. Londres.

En el periodo geométrico tardío o reciente se cuecen recipientes de gran tamaño (alguno de 1,55 metros de altura), que cumplen la función de monumentos funerarios destinados a guardar las cenizas del difunto. Se depositaban sobre las tumbas y tenían la base perforada tanto para la realización de las libaciones rituales como para evacuar el agua de la lluvia. Sobre el fondo arcilloso del cacharro la decoración se realiza en negro. En el centro de la vasija se representan siluetas de figuras humanas formando escenas y, por toda la pieza, abundan los motivos geométricos y animales

esquemáticos: cérvidos, caprinos, équidos, aves. Surge el primer alfarero identificado: el Maestro del Dípylon, activo entre 760 – 740 a. C., que toma el nombre de esa necrópolis en Atenas, cuyo demo o barrio de los alfareros, el Kréamo, se llamaba así, según Pausanias, en honor de Céramo (hijo de Dionisos y Ariadna), inventor del arte de la cerámica; para Herodoto, la expresión proviene del término keramos: «tierra cocida».

Ánfora 804 del Museo del Louvre. Escena de próthesis: el difunto en su lecho fúnebre rodeado de plañideras. Maestro del Dípylon, h. 750 a. C.

Se le atribuyen los veinte vasos funerarios que forman «el conjunto del Dípylon», entre los que destacan dos piezas principalmente: una, la Gran ánfora del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, cuya decoración presenta los tres ritos de los que constaban las exequias: próthesis, la exposición del cadáver y el llanto fúnebre por la pérdida de un ser querido; ekphora, el traslado del finado hasta el lugar de inhumación; taxos, los juegos fúnebres en honor al difunto. El otro vaso funerario es el Ánfora 804 del Museo del Louvre, donde

se representa la próthesis de una mujer. Las figuras humanas aparecen siempre en friso continuo o simetría traslatoria, estilizadas, con rasgos muy esquemáticos y geométricos: tronco formado por un triángulo con vértice en la cintura, pequeña cabeza redondeada de medio perfil con un ojo de frente, barba esbozada en los varones y cabellos rizados en las mujeres y miembros marcados con extremidades lineales («patas de insecto», dice Blanco Freijeiro), perdiendo alguna rigidez las figuras a medida que avanza el estilo. El resto de la vasija está decorado con ajedrezados, grecas o meandros estrangulados, rombos y distintos motivos geométricos en minuciosas bandas paralelas con carácter repetitivo y alterno.

Otro ceramista identificado es el Pintor de Hirschfeld, algo más reciente (750 – 725 a. C.), que toma su nombre del arqueólogo alemán que descubrió la primera obra atribuida.

Los primeros templos y la actividad escultórica

En este tiempo se va dando una recuperación de la producción agrícola así como de la población y se fija el culto con la aparición de los primeros templos dedicados a los dioses, inspirados en el megarón micénico; en ellos se depositan ofrendas y se da culto también a antiguos héroes, por lo que se conocen como heroón. Asentados sobre un zócalo de piedra para preservarlos de la humedad, con paredes de adobe y travesaños y vigas de madera, son de estructura cuadrangular, por lo que no se distinguen mucho de las viviendas civiles. Se han podido adivinar a través de unos pequeños modelos de terracota encontrados bajo el Heraión (templo dedicado a la diosa Hera) de Argos, que han reforzado la teoría que defiende su procedencia del megarón micénico a causa de su estructura, que imita una primitiva cabaña de forma rectangular precedida por un porche, característica de regiones norteñas. Los principales son:

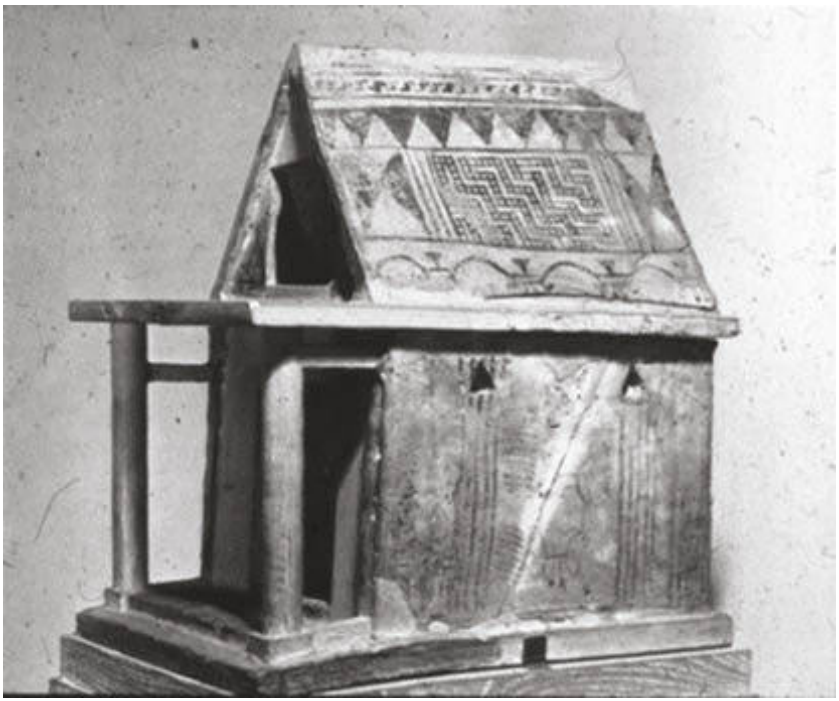
El Megarón A, probablemente del siglo X a. C., en Thermón (Etolia, Grecia central), formado por una nave con paredes paralelas de adobe terminada en una horquilla, como si se combinase una estructura rectangular con otra circular al estilo de las tumbas micénicas. Interiormente, dos muros transversales dividen el recinto en pórtico, nao y ádyton. Transformado en un heroón, a su alrededor se levantó un peristilo de madera sobre basas de piedra manteniendo la estructura en horquilla.

El Megarón B, construido algo posteriormente cerca del anterior, adopta prácticamente la forma rectangular, aunque sus muros no llegan a ser totalmente rectos y el pórtico presenta cierta forma curvada.

El templo de Artemis Orthia («Erguida»), cerca de Esparta (Laconia), construido en piedra a mediados del siglo VIII a. C. frente a un altar oblongo al aire libre, también pétreo, de fines del siglo IX a. C., levantado sobre otro primitivo de madera y adobe originario del siglo X a. C. De planta rectangular, estaba elevado sobre un basamento de sillarejo. Cubierto a dos aguas, en su interior consta de pronao con dos columnas dóricas al este y una cella. Restaurado en el siglo II a. C., después de haberse edificado un nuevo templo en el VI a. C., se llevó a cabo ya en época romana (s. III d. C.) una nueva restauración y se construyó frente a él un anfiteatro en forma de herradura para acoger al público que acudía a contemplar el ritual de flagelación (diamastigosis: «azotar hasta sangrar») al que se sometía a los efebos en los ritos de culto a una xoana maléfica de la diosa, encontrada entre unos matorrales, que reclamaba sacrificios. Además de estelas de mármol representando hoces (el premio por el que competían los jóvenes azotados) se han encontrado prótomos («bustos») de exvotos de la diosa en marfil, y también dos placas de plomo (músico y Gorgona), que evidencian el trabajo de los metales.

El Heraión o Hereo, templo de Hera Limenia, anexo al de Hera Akraia («la que está en un extremo», es decir, en un cabo) en Peracora, construido en el siglo VIII a. C. sobre un basamento de piedra, modelo a seguir para los templos posteriores. De estructura absidal y cubierto a dos aguas abriendo un vano para salida de humos en el espacio triangular, del que derivará el frontón, constaba de un lado recto y otro terminado en forma elíptica, así como de un pórtico dístilo con las columnas en anta.

• El Heraión de Argos, templo de Hera Argiva («Protectora de Argos»), hacia 720 a. C., dispuesto sobre la superior de tres terrazas escalonadas, de las que las dos primeras formaban el temenos; a su lado existía un altar dedicado la diosa. Era de planta rectangular sin estructura absidal, pórtico dístilo en anta con tejado plano y cubierta a dos aguas en la nao similar al anterior.



Heraión de Argos, maqueta votiva de la época (s. VIII a. C.). Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

El Heraión de Samos, construido primeramente en el siglo VIII a. C. con planta rectangular estrecha y alargada, el primer hecatompedón (cien pies), medida que será común a otros templos, entre ellos, el primer Partenón destruido por los persas en el año 479 a. C. En el siglo VIII a. C. se le rodeó con un peristilo formado por troncos de árbol. La techumbre estaba sostenida por columnas de madera que obligaron a desplazar la estatua de la diosa, por lo que no era visible desde el exterior. Hacia 560 a. C., Reco y Teodoro, arquitectos, construyeron un nuevo templo díptero, es decir, con doble fila de columnas jónicas rodeando la cella, y octástilo, con pronao y nao en su interior.

El Delfinión o templo de Apolo Delfinio en Dreros (Creta), de mediados del siglo VIII a. C., que consistía en una nao rectangular (sin estructura absidal) con dos columnas soportando la cubierta triangular y un pedestal rectangular en su interior, situado entre otras dos columnas para albergar la estatua del dios. En las excavaciones apareció la caja en la que se guardaban los cuernos de los animales sacrificados, además de las estatuillas en bronce de la tríada apolínea: Apolo, Artemisa y Leto, la primera desnuda y de doble tamaño (80 cm) que las otras dos, vestidas con ropas rectas.

La escultura de este periodo consiste en pequeñas figuras de carácter votivo asociadas a los templos. Las primeras, atribuidas al mítico arquitecto Dédalo, se realizaban en madera adaptándose a la forma cilíndrica del tronco de árbol en el que se tallaban y, posteriormente, se recubrían de placas de bronce; ídolos muy estilizados y expresionistas, asimilados a la iconografía de la diosa Atenea, conocidos con el nombre de xoanas, que no han llegado hasta nosotros. Aparte de estas, destacan distintas piezas de terracota o marfil como la Diosa del Dípylon, del siglo VIII a. C., encontrada en una tumba de este cementerio ateniense. Se trata de

una figura muy estilizada de tronco triangular, brazos pegados al cuerpo y piernas juntas en postura rígida y estática. Lleva sobre la cabeza un polos (corona o birrete cilíndrico de origen oriental) adornado con una cenefa de meandros que imita la decoración cerámica.

En arcilla hay que destacar los ídolos campaniformes, característicos de Beocia, figuras femeninas de larguísimo cuello y cabeza circular reducida, al igual que los pechos, cubiertas con amplios vestidos acampanados bajo los cuales surgen las dos piernas como badajos. Junto a la decoración geométrica predominante, acompañan motivos vegetales (espigas) y zoomorfos (faisanes).

En bronce se han encontrado numerosos exvotos, pequeñas figuras antropomorfas de culto tanto a la cera perdida (técnica aprendida de los fenicios) como de tipo macizo moldeadas en piezas separadas que luego se unían con clavos. Entre las primeras destacan Héroe y Centauro, Apolo de Mentiklos y diversas figuras de jinetes y caballos; entre las segundas, la citada Tríada Apolínea del Delfinión de Dreros. En los ajuares de los templos abundan los trípodes de bronce en forma de calderos con asas, ofrecidos a los dioses por los atletas tras haberlos recibido como trofeo. Han aparecido también cazadores, un grupo formado por un venado amamantando a su cría, guerreros desnudos con yelmo en forma de embudo y escudo dípylon (dos medias lunas unidas) colgando de la espalda como el que se encontró en Karditsa (norte de Grecia), otro atacando con su perro a un león, fíbulas de bronce grabadas con escenas mitológicas, sellos de piedra con la misma decoración, etc.

4

La etapa arcaica del arte griego

L

A ARQUITECTURA ARCAICA: CANON CORTO Y GRAN PESO ÓPTICO

Se viene considerando que la época arcaica tiene su fecha de inicio en el 776 a. C., año de los primeros Juegos Olímpicos, y su finalización en el 490 a. C., con la primera guerra Médica.

La arquitectura arcaica, construida en orden dórico, se caracteriza por el canon corto, ya que el módulo de las columnas, es decir, la relación entre su anchura y su altura, suele ser la mitad de lo habitual en época clásica. El fuste es monolítico, está decorado con veinte estrías y posee un capitel con el equino muy abierto.

Además de en Grecia continental y en el Mediterráneo Oriental hay un importante foco en la Magna Grecia, donde operan algunas variantes, como cierta preeminencia de la fachada posterior o la sustitución del opistodomo por el ádyton, accesible solo a los sacerdotes a través de la nao. Los templos principales son las siguientes:

El templo de Apolo en Thermo (Etolia), construido hacia 630 a. C. sobre el primitivo megarón micénico B citado en el capítulo anterior. Se trata de un templo períptero con opistodomo pero sin pronao y desproporcionadamente alargado, ya que contaba con quince columnas laterales. Han desaparecido las formas circulares en su cabecera y comienzan a introducirse compartimentaciones internas por medio de hileras de columnas; al coincidir in antis la primera de la serie a modo de parteluz, tenemos el único ejemplo

de templo pentástilo en la arquitectura griega. Contaba únicamente con el frontón de la fachada principal, ya que en la parte trasera el tejado descendía hasta la cornisa. Al noroeste hubo un pequeño templo dedicado a Artemisa y al este otro consagrado a Apolo Lyseios («el que delibera»).

Templo A de Prinias (650 – 600 a. C), situado en esta ciudad cretense de la zona central de la isla. En planta es un megarón, ya que se trata de un pequeño templo in antis con una cella cuyo techo probablemente estaba sostenido sobre una estructura de madera adintelada, y contaba con una fosa a modo de fogón en la que se realizaban rituales, a juzgar por los restos de cenizas. Lo más interesante son los relieves exteriores que lo adornaban, punto de partida, se cree, para la futura y habitual decoración de los templos griegos: un friso de jinetes y dos figuras femeninas sentadas sobre un arquitrabe.

El Heraión de Olimpia (ss. VII – VI a. C.), construido aún en adobe con columnas de madera –posteriormente reemplazadas por otras de piedra– sobre un basamento pétreo. Se trata de un templo períptero con dieciséis columnas laterales, anfipróstilo con doble in antis y fachada hexástila. En su interior presentaba la división clásica en pronao, nao y opistodomo, marcando la pauta a seguir en este tipo de construcciones.

Templo de Artemisa en Corfú (580 a. C.), la antigua Córcira, pseudoperíptero, de fachada octástila con diecisiete columnas laterales (el doble más una), modelo de proporciones que pasará a la época clásica (el Partenón). Destaca el frontón occidental, cuyo tímpano adorna un relieve de Medusa ataviada con su cinturón de serpientes entrelazadas (símbolo de fertilidad) intentando huir de Perseo. Por sus patas dobladas, la figura se ha identificado con una esvástica (símbolo solar) y relacionado también con Lamashtu, el demonio femenino mesopotámico. Dos felinos agazapados flanquean a la Gorgona, de sarcástica «sonrisa arcaica», mientras a

derecha e izquierda (adaptadas al marco) se disponen escenas de la guerra de Troya y de la Gigantomaquia con Zeus empuñando el rayo.

Templo de Apolo en Corinto (540 – 530 a. C.), hexástilo de columnas monolíticas, períptero con quince columnas laterales y anfipróstilo in antis. Su interior está dividido en los tres espacios habituales, con dos filas de cuatro columnas sosteniendo la cella y dos hileras de dos columnas en el opistodomo.

El Artemisión, templo de Artemisa en Éfeso, Asia Menor, edificado sobre otro más antiguo del siglo VIII a. C., que básicamente se trataba de un altar techado dedicado probablemente a la diosa Cibeles, destruido por una inundación durante el siglo siguiente. El nuevo templo fue diseñado en estilo jónico irregular (fustes de estrías de arista viva, al uso dórico) por el arquitecto cretense Quersifronte hacia 550 a. C., cumpliendo el encargo del rey Creso de Lidia, y continuado por su hijo Metágenes. Construido sobre un basamento escalonado, contaba con doble hilera de columnas que aportaban gran majestuosidad al edificio. Se conservan restos de los relieves del frontón. Fue concluido más de siglo y medio después, en torno al 380 a. C., por los arquitectos Demetrio y Peonio de Éfeso.

Templos F, C y G de Selinunte (mediados siglo VI a. C.), en esta colonia griega de la costa oeste de Sicilia, en la que existen también varios templos posteriores (s. V a. C.). Se han designado con letras porque no se conoce con certeza la divinidad a la que estaban consagrados. El primero, quizá dedicado a Atenea o al culto mistérico de Dionisos y Deméter, es un templo hexástilo, próstilo y períptero, que cuenta con catorce columnas laterales en función de su planta estrecha y alargada. El interior consta de un pronao tetrástilo in antis y una nao con ádyton. Se conservan restos de dos metopas con escenas de Gigantomaquia.

Triglifos y metopas del friso del Templo C de Selinunte, dedicado a Poseidón. Hacia 580 a. C. En el centro, la decapitación de Medusa por Perseo.

El segundo templo se cree que pudo estar dedicado a Apolo; tiene fachada hexástila con doble fila de columnas a modo de próstilo, y es períptero con diecisiete columnas laterales. En el interior posee ádyton al fondo de la nao. Se conserva una metopa de hacia 520 a. C., decorada con el tema de Perseo dando muerte a la Gorgona en presencia de Atenea mientras el monstruo protege a su hijo, el caballo alado Pegaso. La frontalidad, el hieratismo y la «sonrisa arcaica» que exhiben los personajes, incluso en tal trance, denotan el estilo arcaico.

El templo G es uno de los de mayores dimensiones de la arquitectura griega. Octástilo y pseudoperíptero con diecisiete columnas laterales (de acuerdo a la proporción clásica), su peristilo suma en total cincuenta columnas. Es un templo anfipróstilo, tetrástilo en su parte anterior y dístilo en la posterior. La nao contaba con dos filas de columnas paralelas que conducían al ádyton.

Del siglo V a. C. es el templo E (465 – 450 a. C.), dedicado probablemente a la diosa Hera. Se trata de un edificio dórico hexástilo e in antis, períptero de quince columnas laterales y anfipróstilo, con un peristilo que suma en total cuarenta y dos columnas. Se conserva parte del arquitrabe y del friso con sus triglifos y metopas. En su interior constaba de pronao, nao con ádyton y opistodomo.

Templos de Paestum (sur de Nápoles, Magna Grecia) dedicados a Hera (h. 530 a. C.), Atenea (h. 500 a. C.) y Poseidón (h. 460 a. C.). El primero, conocido también como la Basílica al ser confundido en principio con un edificio romano de este tipo, tiene una planta rectangular dividida en tres naves por columnatas interiores y un peristilo dórico con nueve inusuales columnas frontales y dieciocho laterales en modo períptero.

Heraión de Paestum, templo dórico eneástilo períptero, conocido también como la Basílica. De Berthold Werner, CC BY-SA 3.0.

El segundo, también llamado de Deméter, es un templo hexástilo en el que aparece por primera vez la yuxtaposición del orden dórico con el jónico, tal como se observa en las columnas del próstilo interno. Períptero y hexástilo, cuenta con trece columnas laterales, conforme ya al futuro canon clásico.

El tercero, consagrado a Hera o quizá a Apolo, antes conocido como templo de Poseidón, se trata de un edificio hexástilo y períptero con catorce columnas en ambos lados; conserva aún los triglifos y las metopas aunque no los relieves del friso, así como en buen estado el frontón triangular que lo remata. En su interior consta de los tres espacios habituales: pronao, nao y opistodomo, con una columnata doble en la cella para dotarla de mayor estabilidad.

Templo de Hera o Apolo en Paestum, antes conocido como templo de Poseidón. Pórtico hexástilo. El canon corto y la pesadez óptica que conlleva, remiten al orden dórico arcaico. De Norbert Nagel - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0.

El templo de Atenea Polias en la acrópolis ateniense fue edificado

en la primera mitad del siglo VI a. C. sobre un antiguo megarón micénico, rodeado por un primitivo peristilo de madera, luego levantado en piedra. Es hexástilo y períptero con doce columnas laterales tras la reforma de 525 a. C. Está dividido interiormente por un muro en dos naos, cada una con un pórtico dístilo in antis, dando la impresión de dos templos unidos. En el frontón principal se representaba la lucha de Heracles con el monstruo Tritón y, en uno de los frontones, la Gigantomaquia con la participación de Atenea. Destruido por los persas y luego rehecho, un incendió lo arrasó en 406 a. C.

El templo de Zeus en Olimpia (468 – 456 a. C.) se trata en el epígrafe correspondiente a la ciudad sagrada.

Para el templo de Apolo y los tesoros de Delfos véase el epígrafe «Delfos, una anfictionía».

L

A CERÁMICA ARCAICA: DE LO GEOMÉTRICO Y LO FANTÁSTICO A LAS FIGURAS NEGRAS

Periodo orientalizante

Con este nombre se conoce la fase del arte griego arcaico caracterizada por la influencia de varios pueblos del Mediterráneo Oriental con los que entraron en contacto los helenos en su expansión colonial: Egipto, Siria y Fenicia, lugar este último de donde, gracias a su activo comercio por toda la cuenca mediterránea y el Mar Negro, proceden los objetos caros de consumo elaborados con nuevos materiales como tejidos, marfiles, oro, piedras preciosas, además de la decoración con nuevos motivos iconográficos como los animales mitológicos: esfinges, grifos, toros alados, que llegaron para quedarse junto a los temas de la mitología griega durante mucho tiempo en el arte heleno.

El trabajo más destacable se centra en la cerámica. Las principales áreas se encuentran en la Grecia continental –escuelas de Atenas y Corinto–, en la parte jonia de Asia Menor, en el Egeo –Creta, Paros, Milos, Rodas– y el norte de África.

Respecto a la primera zona, aunque aparecieron algunas piezas tempranas en Atenas –un ánfora decorada con esfinges por el Pintor de Analates (h. 690 a. C.) u otra más reciente con la lucha entre Heracles y el famoso centauro (h. 610 a. C.) que da nombre a su autor: el Pintor de Neso–, el principal centro es la ciudad de Corinto, desde donde, al amparo de una arcilla fina y fácilmente

moldeable y del esmerado acabado de sus afamados alfareros, alcanza un extraordinario auge y se difunde a lo largo de todos los países bañados por el Mediterráneo.

El primer estilo que surge es el protocorintio (720 – 630 a. C.), caracterizado por los vasos de pequeño tamaño: el aríbalo (pomo de cuello muy fino y labio ancho y plano, ideal para perfumes), la píxide (cajita con tapa provista de una bolita para levantarla cogiendo de ella), el pixis (frasco globular con tapadera), la cótila (taza profunda de dos asas), el alabastron (forma de pera con un asa), así como recipientes de mayor capacidad: olpe (jarra de cuello abocinado con asa alta), oinochoe (jarro de vino, con labio lobulado), dinos (vaso globular sin asas a modo de caldero), skyphos (taza con dos asas horizontales), el ánfora, la hidria, la crátera de boca ancha con o sin asas. Como motivos decorativos, realizados en tonos negros u ocres sobre fondo claro, suelen aparecer en la base de los cacharros una corola de rayos triangulares y en el vientre el tema central: animales reales (toros, leones, jabalíes, cabras, aves) y fantásticos (sirenas, grifos, esfinges) en hileras superpuestas, casi siempre en movimiento y/o pastando sobre fondos decorados con motivos vegetales (rosetas, palmetas). En bandas estrechas suelen representarse también figuras a caballo o temas de caza y, por vez primera, las leyendas y los mitos tanto de Grecia derivados de la epopeya como de los lugares de Oriente con los que entran en contacto los helenos.

Aríbalo MacMillan: vasija proto-corintia con su parte superior en forma de cabeza de león, guerreros en combate, una caza de liebres y una carrera de caballos decoran la pieza. By Caeciliusinhorto - Own work, CC BY-SA 4.0.

Entre las principales piezas protocorintias destacan el Aríbalo de Berlín (675 – 650 a. C.), decorado con una escena de Hércules disparando su arco contra un grupo de centauros, y el aríbalo MacMillan (h. 650 a. C.), en el Museo Británico de Londres, de solo 7 cm de alto, con su cuello moldeado en forma de cabeza de león por cuyas fauces vierte el perfume; la decoración está compuesta por hoplitas y jinetes en lucha y escenas de caza a caballo, temas frecuentes.

En el Pithos de Míkonos (h. 670 a. C.), hallado en esta isla del archipiélago de las Cícladas, aparece la representación más antigua que se conoce de la guerra de Troya, realizada a través de escenas sucesivas, con el caballo de marras en el cuello de la pieza.

Olpe Chigi (estilo orientalizante), s.

VII

a. C. Museo Villa Giulia, Roma. Las figuras tienen el ojo y el torso de frente; la cabeza y las extremidades aparecen de perfil.

El maestro más representativo es el Pintor de Chigi, a quien se atribuye el extraordinario olpe del mismo nombre (h. 640 a. C.), una pequeña pieza de 25 cm de altura, en la que con extraordinaria maestría de miniaturista, sobre el fondo arcilloso, en tonos ocres, rojos y amarillos rompiendo con la monocromía anterior, se representan en tres frisos separados por bandas de color negro las habituales escenas de caza y guerra que señalaban el camino a la aristocracia corintia desde su juventud: en el registro superior, dos falanges de cuatro hoplitas armados con casco, lanza y escudo circular –en uno está pintada la cabeza de Medusa– se aprestan a luchar entre sí, mientras un músico tocando el aulós, que precede al primer grupo, marca el son. Debajo, en el friso que ocupa el centro del cacharro, divididos por una esfinge, dos escenas inconexas: a la izquierda, una procesión de jinetes precedidos por un auriga; a la derecha, una cacería de leones que, por los nombres que figuran inscritos bajo algunos personajes, se ha identificado con el «Juicio de Paris», protagonista de unos amores que desataron la guerra, enseñanza sobre el buen matrimonio para los jóvenes corintios. En el friso inferior, de menor altura que los dos anteriores, dispuesto sobre una banda decorada con dientes de sierra rodeando la base del recipiente, una cacería de liebres, en la que se observan arbustos movidos por el viento, entre los cuales se agazapan los cazadores, unos adolescentes probando su transición a la edad adulta. Motivos vegetales y curvilíneos llenan los espacios vacíos de los tres frisos, en los que se aprecia el cambio de la técnica de silueta a la de figura mediante la aplicación de incisiones para obtener detalles.

En el Olpe Vaticano (h. 625 a. C.) desaparece la monotonía, ya que las figuras no están simétricamente dispuestas en filas, sino algunas enfrentadas o contrapuestas.

El Olpe corintio del MAN de Madrid, también del siglo VII a. C., presenta una decoración extremadamente abigarrada, distribuida en seis frisos de distinta anchura divididos por líneas rectas paralelas, en los que se combinan animales reales (leones, panteras) y

fantásticos (esfinges aladas) entre abundante decoración vegetal. En el cuello, dos figuras afrontadas, y debajo aparecen varias femeninas ataviadas con peplos, cogidas de la mano y en actitud de danzar.

El estilo corintio (630 – 590 a. C.) enlaza con la cerámica ática de figuras negras. Dominan las escenas en friso de animales alternando, según el tema, con motivos de caza y guerra (carros de combate, jinetes), de danza y de tipo mitológico, entre los que destaca la crátera de columnas (de asas verticales rematadas por una pieza horizontal saliente) de Heracles y Éurito (h. 600 a. C.), en el Museo del Louvre, que representa a los dos comensales en un banquete recostados sobre un brazo al modo etrusco, postura que pasará al mundo romano. Domina la policromía negra, roja, blanca y amarilla sobre el fondo beis.

El estilo jonio presenta formas complejas: asas de volutas exageradas, pitorros, bocas estranguladas. Sobre un baño previo de pintura castaño claro para el fondo, la decoración, efectuada en tonos negros y ocres, consiste en líneas lisas o espirales en la boca y la base y animales fantásticos en la panza, introduciéndose la figura humana.

En la isla de Rodas, una manufactura local con centro en Mileto, es característica la decoración a base de animales habituales (cabras persas, ciervos y ánades) o fantásticos (grifos y esfinges) en tonos oscuros entre adornos florales sobre un fondo amarillento preparado con una capa de barniz a veces fina y otras más espesa. Floreció en el siglo VII a. C. y pervivió hasta comienzos del siguiente. Entre sus piezas destaca el Oinochoe Lévy (h. 650 a. C.), del Museo del Louvre, que presenta sobre un fondo amarillento cinco frisos concéntricos separados por bandas, en los que aparecen en tonos oscuros cabras salvajes –por su frecuencia han dado nombre a un estilo con ese mismo nombre: el de «cabras salvajes»– de piel lisa o moteada pastando entre abundante y delicada

decoración, además de otra franja más ancha bajo el cuello decorado con círculos trenzados, en la que alternan cérvidos con esfinges y grifos.

Dinos rodio pintado al estilo «de la cabra salvaje», llamado así por la frecuente decoración con estos animales. Hacia 625 a. C. Museo Británico. Londres.

Otro centro estuvo en la isla de Milos, caracterizado por la decoración a base de palmetas, rosetas, animales fantásticos, pero siempre sin figura humana, lo que supone una diferencia frente a otras escuelas.

En el norte de África se encuentran los centros de Náucratis, Dafnis y Cirene, punto de escala entre Cartago y Egipto, cuya cerámica se caracteriza por el fondo oscuro y la decoración en negro intenso

brillante.

La cerámica ática de figuras negras y figuras rojas

En un primer estilo, que ha venido en denominarse protoático, destaca el Ánfora de Eleusis (h. 650 a. C.), del Pintor de Polifemo (quizá el mismo conocido en principio como el Pintor de los Caballos), una vasija de carácter funerario con asas caladas a modo de celosías. Sobre fondo claro, en tonos negros, y utilizando también el blanco, muestra en el cuello una de las primeras representaciones de tema literario: el episodio de Ulises cegando a Polifemo, tomado de la Odisea. En la panza de la vasija, entre elementos vegetales y geométricos, se observa una escena de lucha entre un león y un jabalí y un tema mitológico: las gorgonas.

A finales del siglo VI a. C. va decayendo la calidad de los alfareros corintios y con ella los encargos. Recogen el testigo los talleres del Ática, donde predominan las vasijas de uso cotidiano. La decoración combina motivos geométricos, orientales y mitológicos y, tras imponerse la figura humana de corte naturalista, surge la cerámica ática «de figuras negras», denominada así porque las escenas se pintan en negro sobre el fondo arcilloso del cacharro; ocupan la zona de la panza y presentan una estética parecida a la escultura arcaica: expresionismo en los rostros, escaso movimiento, pocos personajes aunque de gran tamaño y en postura de perfil; en cuanto a la temática, predomina la de tipo alegórico, épico y mitológico, tomada de los poemas de Homero y Hesíodo.

Vaso François (circa 570 a. C.), crátera con volutas moldeada por el alfarero Ergótimos y decorada por el pintor Clitias. Museo Arqueológico Nacional de Florencia. By Sailko - Own work, CC BY-SA 3.0.

La obra cumbre, y también la excepción por su abundancia de escenas, en las que comienza el predominio de la figura humana en detrimento de los animales, es el Vaso François, una crátera de 66 cm de alto y 57 de ancho con asas en forma de volutas, moldeada hacia 570 a. C. por el alfarero Ergótimos y decorada por el pintor Clitias, cuyas firmas constan en la pieza. Le dio nombre su descubridor, el arqueólogo florentino Alessandro François, quien en el siglo XIX la encontró dentro de una tumba etrusca en Chiusi (Toscana), denotando el activo comercio griego en el Mediterráneo.

A lo largo de los seis frisos que lo decoran, contiene cerca de 270 figuras en diferentes escenas a un lado y otro del vaso, denominados por la que aparece en la primera banda:

—Lado «teseida»:

• Regreso en barco de Teseo con los jóvenes atenienses rescatados tras vencer al Minotauro, y Géranos o danza ritual de la victoria.

• Centauromaquia, con los lapitas guiados por Teseo.

• Cortejo nupcial de Peleo y Tetis (procesión de los dioses).

• Cortejo dionisíaco, retorno de Hefestos al Olimpo.

• Grifos y dos leones atacando a un toro y un jabalí.

• Decoración de cáliz.

—Lado «calidonio»:

• Cacería del jabalí de Calidón (mito de Cástor y Pólux).

• Carrera de cuadrigas presidida por Aquiles en los juegos fúnebres de Patroclo.

• Cortejo nupcial de Peleo y Tetis (el novio recibiendo la procesión).

• Sitio de Troya y muerte de Troilo a manos de Aquiles.

• Esfinges y dos panteras atacando a un toro y a un cervatillo.

• Decoración de cáliz.

—En el pie, por ambos lados, la Geranomaquia (combate entre grullas y pigmeos montados sobre carneros).

—En las asas, decoradas en sus laterales con una doble línea de palmetas entrelazadas, se distinguen tres registros. En el primero, una gorgona; en el segundo, Artemisa como Potnia Théron («señora de los animales»); y, en el tercero, Áyax cargando el cadáver de Aquiles.

A pesar de ciertos arcaísmos como la frontalidad de las figuras, el hieratismo en los rostros, la esquematización, el fondo neutro con ausencia de espacio pictórico, la falta de luz y el predominio del

dibujo sobre el color, se da una evolución hacia el naturalismo en las posturas de algunos personajes y en la reducción de la decoración geométrica a los bordes de las bandas, las volutas y el pie del recipiente.

A partir del primer tercio del siglo VI a. C. se dio una pugna entre la cerámica miniaturista y la de figuras grandes, en la que destacan importantes maestros como el Pintor de la Acrópolis, el Pintor de Andókides (que trabajaba en el taller de alfarería del mismo nombre), Nearchos, Lydos y el citado Clitias, que con las ágiles figuras del Pintor de Amasis representó la cumbre de la cerámica ática.

Hacia mediados de la misma centuria se impuso un cuenco ancho y de pie alto (los kylikes), con los bordes sin pintar y una escena en el fondo, visible a través de la bebida, cuyos autores se conocen como los «pequeños maestros».

En esas fechas destaca el pintor Exequias, autor del Ánfora del Vaticano (530 – 520 a. C.), cuya escena Aquiles y Áyax jugando a los dados transmite caracteres señoriales propios de la Atenas de Pisístrato, como la presencia de las lanzas en la composición triangular de la escena, que forman una V centrando el foco y la concentración de los protagonistas sobre el tablero de juego.

De hacia 540 a. C. es el ánfora con la escena de Aquiles en Troya dando muerte a Pentesilea, reina de las amazonas, por la que, sin embargo, no pudo evitar las lágrimas cuando expiraba la joven y bella soberana, según el poeta Pausanias.

Ánfora del Vaticano: Aquiles y Áyax jugando a los dados, cerámica de figuras negras pintada por Exequias hacia 540 a. C. Las lanzas, en la composición triangular de la escena, forman una V centrando el foco sobre el tablero de juego. Museos Vaticanos.

Hacia 530 a. C. comienza a aparecer la cerámica de figuras rojas, llamada así porque invierte los términos de la anterior, es decir, se pinta el fondo de la vasija de negro y las escenas se hacen en rojo o en el color del cacharro, siempre con líneas y nunca con incisiones, al estilo de los dibujos de contorno del periodo orientalizante. Dentro de una evolución estética, aparecen más personajes y son de mayor tamaño y mejor calidad artística, canon más estilizado, naturalismo en la anatomía, plasmación del movimiento, cobra ilusionismo la composición, las figuras volumen –anteriormente solo admitían la representación de frente y perfil– y la escena perspectiva con personajes en 3/4, introduciéndose el sombreado y el paisaje arquitectónico como fondo. En suma, una composición pictórica realizada sobre soporte cerámico en lugar de al fresco sobre la pared, como fue propio de otros pueblos de la Antigüedad.

El primer maestro que cultiva este estilo es el Pintor de Andócides. Le siguen el virtuosista Eufronio y su rival Eutímides («Eutímides me pintó», su firma habitual), que trabajaron antes del 500 a. C.; y a estos otra serie de artistas como Epícteto, para terminar el periodo arcaico con los maestros de Berlín y de Cleófrades, activos hacia 480 a. C.

Crátera de Eufronio, cerámica de figuras rojas (h. 515 a. C.). El cuerpo de Sarpedón, hermano de Minos y Radamantis, sostenido por Eros y Tánatos ante Hermes. Museo Nacional de Cerveteri (Italia).

De esta época son los lekitos, vasos funerarios de forma alargada provistos de asa, decorados con escenas mitológicas y de la vida

cotidiana, realizadas a base de dibujos a línea pintados sobre un engobe blanco que recubre total o parcialmente su superficie.

L

A ESCULTURA ARCAICA.

K

UROI

Y

KORAI

EN MASCULINO Y FEMENINO

Después de las primeras manifestaciones de la escultura griega en los siglos VIII y VII a. C., que consistían en figuras de pequeño tamaño identificadas bajo el denominado «estilo dedálico» (del mítico Dédalo), el contacto con culturas egipcias y orientales favoreció la aparición de la escultura monumental, tanto en bulto redondo como en relieve, al inicio de la época arcaica.

Las obras, de carácter anónimo, representan una evolución de antiguas formas expresionistas que se van inclinando hacia el naturalismo, a lo largo de dos etapas: una de arcaísmo dorio (ss. VII – VI a. C.) a base de figuras macizas, pesadas y estáticas, y otra de arcaísmo jonio (fines del VI – principios del V a. C.) de figuras más esbeltas, ligeras y estilizadas que muestran una mayor perfección en el rostro y en la simulación del movimiento. Estas dos corrientes cristalizarán en un equilibrio expresivo hacia el siglo V a. C. en la fase ática, donde se funden todas las corrientes.

Kurós de Creso (h. 530 a. C.), en mármol de Paria, encontrado en Anavyssos (Grecia), altura: 195 m. Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

Los tipos artísticos se clasifican en dos grupos básicamente: kuroi (singular, kurós) y korai (singular, koré). Los primeros son figuras masculinas de las que no está claro su significado; pudieron ser representaciones del Apolo arcaico, de los atletas-héroes o de jóvenes caídos en combate a tenor de la inscripción en la base de la estatua del Kurós de Creso, que dice: «Detente y llora ante la tumba del fallecido Creso, a quien el furioso Ares destruyó un día luchando en las filas más avanzadas». Esculpidos en mármol, totalmente policromados en origen, desnudos –como solo era propio de los dioses y los héroes–, con escaso trabajo anatómico y, por tanto, sensación de tosquedad, hieráticos en el rostro, labios cerrados, cabellos largos y rizados cayendo por la espalda, con los brazos pegados al cuerpo y escasos atisbos de movimiento salvo el pie izquierdo levemente adelantado (Kurós de Sunión, h. 600 a. C., Gemelos Kleobis y Bitón, h. 580 a. C.), presentan una evidente influencia del Antiguo Egipto en su rigidez, solemnidad, frontalidad y monumentalismo –podían alcanzar los 3 metros de altura–, salvando la desnudez griega frente al faldellín característico de los modelos egipcios y –muy importante, según el profesor Robertson de la universidad de Cambridge– la sensación de vida que pretenden transmitir los personajes helenos –factor que determinó la evolución constante de sus formas–, frente a la eternidad característica de la estatuaria egipcia. A medida que llegamos a la etapa jonia, los rostros, muy fríos e inexpresivos, comienzan a presentar señales de vida psíquica en sus ojos de cuencas prominentes, un tanto almendrados y con el iris sin tallar, cabello y barbas rizadas –el Jinete Rampin, h. 550 a. C.– y una sonrisa apenas esbozada que busca la cercanía con el espectador, conocida como «sonrisa arcaica». Las figuras adelantan con naturalidad una pierna para simular movimiento huyendo del excesivo estatismo y rigidez de los primeros ejemplos: Kurós de Creso o de Anavyssos (h. 530 a. C.).

Gemelos Cleobis y Bitón (h. 580 a. C.), con una evidente influencia del Antiguo Egipto en su rigidez, solemnidad y frontalidad. Museo Arqueológico de Delfos.

Las korai son el símbolo de las sacerdotisas y se representan vestidas luciendo el traje nacional típico: el peplo dorio (un vestido sin mangas cerrado al cuello) o el jitón jonio (de manga corta) sobre el que suelen lucir el himatión (una túnica con escote en diagonal que deja un hombro al descubierto). Destinadas a los templos, llevan los brazos pegados al cuerpo o portando una paloma, salvo algún ejemplo como la Dama de Auxerre (h. 650 a. C., procedente de Creta), que muestra atisbos de naturalismo al doblar el brazo izquierdo para colocar la mano sobre el pecho. Los torsos conservan la tendencia triangular de las primeras figurillas. El esquematismo geométrico se aprecia extraordinariamente en una estatua procedente del santuario de Delos dedicada a Artemis por un tal Nicandro de Naxos (mediados del siglo VII a. C.), labrada de manera muy tosca en un bloque rectangular de mármol. Aún en el siglo siguiente, el geometrismo es evidente en la Hera de Samos (h. 570 a. C.), cuya túnica envolviendo las extremidades inferiores semeja las estrías del fuste de una columna.

Dama de Auxerre (h. 650 a. C.), figura probablemente votiva con atisbos de naturalismo en el brazo izquierdo que dobla para colocar la mano sobre el pecho.

De época jónica son, así mismo, las representaciones de victorias provistas de alas (nikés), tanto en la espalda como en los talones, que ocupan los monumentos conmemorativos; y las esfinges con tronco y cabeza femenina y cuerpo de león o de ave, con alas estriadas semejando escamas y curvadas hacia arriba, habitualmente dispuestas en lo alto de una columna in vigilando, así como sobre las lápidas sepulcrales, aunque hacia el último cuarto del siglo VI a. C. comienzan a ser sustituidas por pináculos en forma de palmera, motivo de influencia oriental.

Entre estas lápidas descuella la del hoplita Aristión (h. 510 a. C.), policromada, que conserva restos de azul en el fondo y rojo en el cuerpo, cuyo autor, Aristocles, consta en la obra. El ojo frontal en un rostro de perfil y la postura adelantando un pie, junto al hieratismo y el cabello rizado del protagonista, siguen expresando arcaísmo, si bien algunos detalles en el estudio anatómico suponen un avance para salvar esta etapa.

Hera de Samos, originaria del Hereo de Samos, (h. 570 – 560 a. C.). De 1,92 m de altura, posee una inscripción en la base donde se puede leer: «Keramias me dedicó a Hera como ofrenda». Museo del Louvre.

De las mismas fechas aproximadamente, y con la misma policromía, son los relieves en pedestales de estatuas funerarias, en los que figuran atletas entrenándose: en uno de ellos, varios practican el juego de pelota; en otro aparecen tres escenas deportivas: un corredor en posición de salida, dos luchadores trabados y un tercer atleta probando la punta de su jabalina. También fue frecuente, por tradición oriental, la representación en las tumbas de leones echados, como se observa en la necrópolis de Mileto.

Otra tipología en bulto redondo es el Moskóforo, un joven portador de una ofrenda (un ternero) para el sacrificio, cuyo modelo procede de Mesopotamia, con la diferencia de que allí era de pequeño tamaño, se tallaba en piedra o madera e iba destinado a los templos, mientras en Grecia se realizó siempre en piedra, con mayores proporciones y con destino al temenos. Posteriormente, tomó este modelo la iconografía paleocristiana para representar a Jesucristo como Buen Pastor. La obra, de carácter votivo, dedicada por un tal Rhombos, inaugurará el género de las esculturas de grupo con animales, muy habitual en el arte griego.

E

L ESTILO «SEVERO», TRANSICIÓN A LA ESCULTURA CLÁSICA

Se conoce como estilo «severo» o clasicismo temprano el periodo de transición, a principios del siglo V a. C., que conduce desde la escultura arcaica tardía al clasicismo pleno de mediados de siglo. En este sentido, comienzan a abandonarse actitudes rígidas como las que mostraba el kurós en favor de posturas un tanto relajadas, flexionando las rodillas para descansar el cuerpo, ligeramente curvado sobre uno de los pies, como se observa en el Muchacho de Critio, hacia 480 a. C.

Guerrero del frontón occidental del Templo de Afaia, en Egina. El cabello rizado, la sonrisa arcaica aún denotan rasgos de la época arcaica. Gliptoteca de Múnich.

En el campo del relieve, aún predomina la rigidez arcaica en los frontones del templo de Afaya de la isla de Egina –hoy en la Gliptoteca de Múnich–, construido hacia 495 – 480 a. C., según Pausanias, en honor a una hermana de Apolo cuya belleza extraordinaria la hacía tan atractiva a los hombres que sufría sus acosos continuamente, hasta tal punto que, enloquecida, se arrojó al

mar; pero las redes de unos pescadores la salvaron de morir ahogada y la diosa Britomartis, hija de Zeus, para evitar que volviese a sufrir los continuos cortejos, la convirtió en invisible, con lo que tomó el nombre de Afaya («la Invisible»), asimilándose en ocasiones con la propia Atenea. Levantado sobre un templo dórico anterior construido en el mismo lugar donde la tradición dice que fue vista antes de hacerse imperceptible, se trata de un edificio de transición, períptero y hexástilo con doce columnas laterales. Tras el pronao con dos columnas in antis, se accede a la nao, dividida en tres espacios por columnas superpuestas, que albergaba una gran escultura crisoelefantina de la diosa. Al fondo, el opistodomo, también con dos columnas in antis. Tal fue su magnificencia que durante mucho tiempo se creyó que un templo así solo podía estar consagrado a Zeus. Ambos frontones están dedicados a la guerra de Troya, con las luchas entre los eginetas dirigidos por Áyax y Telamón contra los troyanos, presididas por Atenea en el centro del tímpano. En el del lado oeste, esculpido en primer lugar, es célebre la figura del combatiente caído en cuyo rostro la sonrisa arcaica, que aún perdura, diluye el dramatismo del hecho; en el frontón que mira al este, posterior en su ejecución al anterior, las figuras pierden rigidez, se hacen más naturales.

Moskóforo, joven portador de un ternero para el sacrificio, tipología de la que surgirá el Buen Pastor de la iconografía paleocristiana.

Es en los frontones y metopas del templo de Zeus en Olimpia (470 – 450 a. C.) donde se observa la primera ruptura con los modelos arcaicos a través de sus formas menos rígidas y sus anatomías más estudiadas, a pesar de la dureza de los pliegues en los ropajes. En el frontón occidental se representaron, con las posturas convulsas, dislocadas como corresponden a la acción, las luchas de lapitas y centauros que, a causa de los excesos de estos con el vino, tuvieron lugar durante el banquete con el que se celebraba la boda de Deidamia y Pirítoo. En el oriental, la carrera de carros entre Pelops y Enomao por la mano de la bella Hipodamia, hija de este último, quien desafiaba a todos los pretendientes para evitar que se cumpliera la profecía de la muerte de ella a manos de su futuro marido. La escena recoge el momento del sacrificio ofrecido a Zeus –de pie, en el centro– antes del inicio de la competición; a esa solemnidad y a la concentración de los contendientes se atribuye la rigidez de algunas figuras, que también se observa en el frontón oeste, aunque ya se inicia el movimiento de piernas, brazos y torsiones, en contraste con la figura de Apolo que, en el centro, preside los combates.

Las metopas fueron esculpidas en una fecha algo posterior (h. 546 a. C.) con los Doce Trabajos de Hércules, héroe mítico muy popular en Olimpia. De tamaño natural (1,60 metros de altura), alternaban en los fondos los colores rojo y azul, al objeto de resaltar las escenas.

Entre las distintas innovaciones que se produjeron en el terreno de la escultura a principios del siglo V a. C., hay que tener en cuenta un material que cobra importancia: el bronce, cuyo acabado es de una calidad comparable al mármol y presenta grandes dosis de naturalismo al ser posible combinarlo con pasta vítrea para los ojos o rizos del cabello. Así se aprecia en la figura de Zeus lanzando el

rayo (que también se identifica como Poseidón lanzando el tridente), hacia 460 a. C., una obra, no obstante, inexpresiva en el rostro en contraste con la acción dinámica que se dispone a realizar el cuerpo.

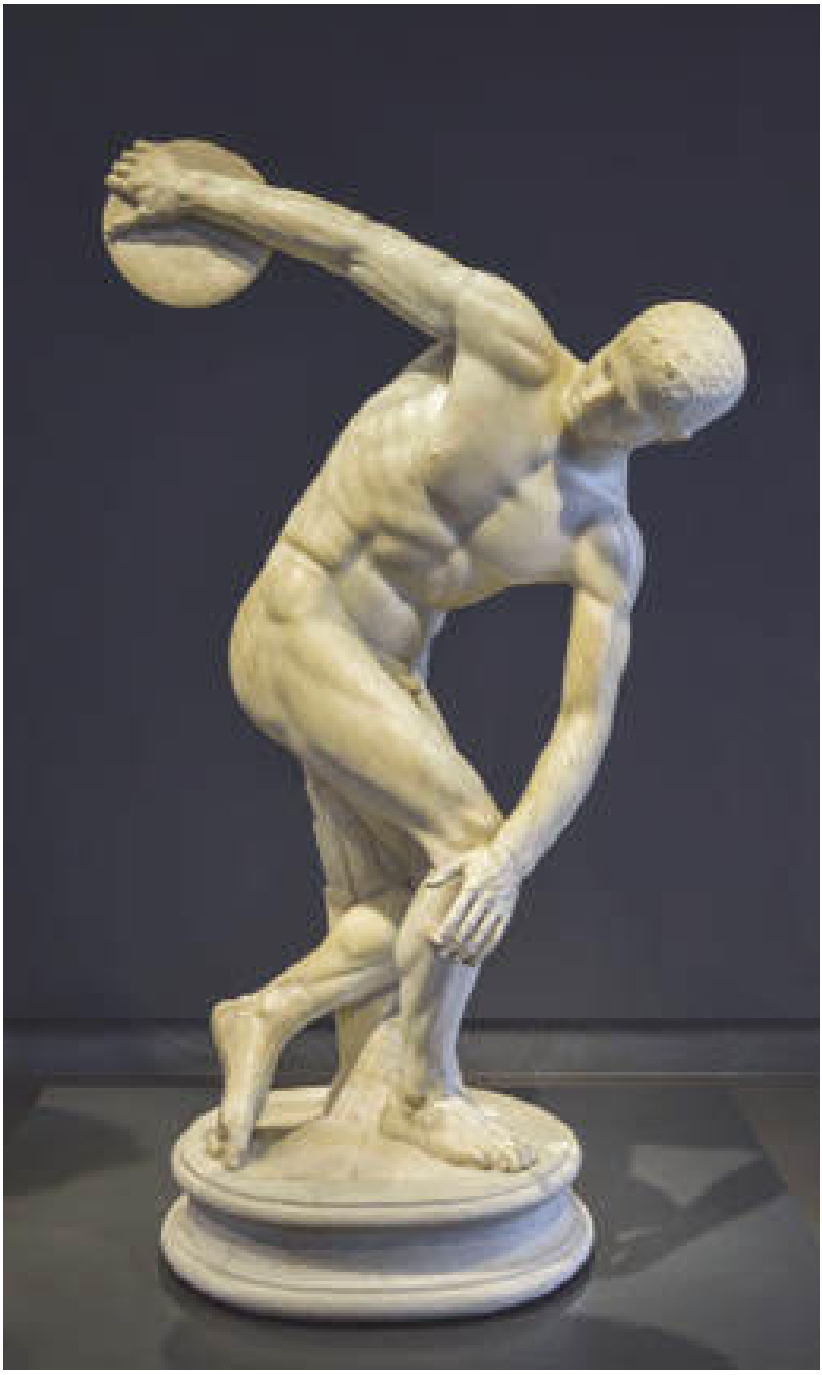
En el frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia, la rígida estatua de Apolo, que preside los combates, contrasta con las posturas convulsas, dislocadas de lapitas y centauros en lucha. Museo Arqueológico de Olimpia.

En el mismo material, El auriga de Delfos (h. 474 a. C.); incompleto al haber desaparecido el carro y los caballos, presenta también un gran estatismo, acentuado en su túnica, cuyos pliegues cayendo verticalmente recuerdan una columna estriada; la verticalidad se rompe por el cinturón que la ciñe a la cintura así como por los brazos que se alzan para sujetar las riendas de los caballos. A pesar del interés del anónimo artista por la proporción y los detalles anatómicos como la musculatura, la figura, aun con sus ojos de ónix y esmalte, es fría y ausente, tanto en el rostro como en el cuerpo, pues carece de movimiento natural en este y de expresión en aquellos.

En el Discóbolo («lanzador de disco»), hacia 470 a. C., el broncista Mirón de Eleutera (los artistas van perdiendo el anonimato), discípulo de Ageladas de Argos, según Plinio, que culminó la transición al clasicismo, supo plasmar, en una composición abierta para ser captada en toda su expresividad de frente o por detrás, el momento exacto de ejecutar la acción por parte del protagonista, un atleta que se dispone a lanzar el disco; ese instante preciso es el que ha denominado Lessing «momento pregnante», es decir, el punto álgido desde el que se va a realizar la maniobra, aquí expresado en la postura del brazo en cuya mano sostiene el objeto, si bien el rostro no refleja la tensión del lanzamiento.

Auriga de Delfos, el estatismo se acentúa en su túnica, cuyos pliegues, cayendo verticalmente, recuerdan una columna estriada. Museo Arquelógico de Delfos. © 2004 David Monniaux - Photo taken by myself, CC BY-SA 1.0.

En otro de sus bronces, Atenea y Marsias (h. 450 a. C.), a pesar de las mutilaciones que sufrió el grupo (Atenea ha perdido la cabeza y un brazo, el sátiro los dos y ha desaparecido también el aulós que estaba en el centro de la composición), Mirón elaboró una composición en V con gran naturalismo, recogiendo el momento en el que la diosa, vestida con su habitual peplo un tanto acanalado pero con atisbos de pliegues en su rodilla izquierda flexionada, armada con casco y lanza, arroja la flauta doble al suelo, molesta con el instrumento, y el arrogante Marsias –que al recogerla y comprobar sus melodiosos sonidos osó desafiar musicalmente a Apolo, competición en la que perdería literalmente la piel–, adopta una actitud de sorpresa; una instantaneidad que capta el momento exacto en el que se produce la acción, permitiendo anticiparse –como en el Discóbolo– al movimiento que se desarrollará a continuación. El dinamismo se acentúa por las posturas movidas de las extremidades del sátiro, que establecen, al mismo tiempo, una multiplicidad de puntos de vista, rompiendo así con la frontalidad característica de periodos artísticos anteriores.



Discóbolo Lancellotti (copia romana h. 120 a. C. del original en bronce de Mirón) en el momento exacto de ejecutar la acción, si bien el rostro no refleja la tensión del lanzamiento. Museo Nacional Romano Palazzo Massimo alle Terme, Roma.

La misma instantaneidad se aprecia en otra de las obras características del estilo severo, conocida popularmente como los Tiranicidas, (h. 480 – 470 a. C.), un grupo realizado como los anteriores en bronce, del que tampoco ha llegado hasta nosotros más que una copia en mármol. Las dos figuras representan a Armodio y Aristagitón, situados por los artistas Critio y Nesiotés en el momento preciso de descargar sus espadas contra Hiparco, el tirano de Atenas, corriendo el año 514 a. C.

El Trono Ludovisi (h. 460 a. C.), cuyo nombre se debe a que perteneció a la colección de esta familia romana, es un bloque en mármol de Paros, de autor desconocido, procedente de la Magna Grecia, en cuyo respaldo está representado en relieve, en composición ovalada, el nacimiento de Afrodita. En el peplo que visten las deidades de las Horas, una a cada lado de la diosa, y en el paño con el que tratan de cubrirla mientras surge del mar, aparece por primera vez la técnica del «paño mojado». En los dos paneles laterales, sendas figuras femeninas sedentes, a fin de adaptarse al marco, representan el amor sacro (vestida) preparando una libación u ofrenda, y el amor profano (desnuda) deleitándose con el aulós que hace sonar; se trata de la primera representación en el arte griego de la figura femenina sin ropas.

En terracota podemos destacar el grupo Zeus raptando a Ganímedes (h. 470 a. C.), procedente de Olimpia, en el que el muchacho sostiene un gallo, habitual regalo para un menor de parte de su amante.

Entre las lápidas sepulcrales de carácter mitológico destaca la de Atenea pensativa (h. 470 a. C.), procedente de la necrópolis de Atenas. La diosa, de pie, aparece cabizbaja leyendo el decreto o relación de ciudadanos muertos en combate. Su peplo, ceñido a la cintura, cae vertical, pesadamente, recordando en los pliegues las estrías del fuste de una columna.

5

El clasicismo en estado puro

L

A

P

OLIS, NÚCLEO DEL ARTE GRIEGO

El término polis (ciudad-estado) designa una organización política, social, económica y religiosa que abarca no solo el recinto urbano habitado, sino también el campo circundante o khora.

Este concepto tiene en Homero cierta ambigüedad, ya que no coincide con el término demos que se empleará siglos después, sino que tanto en este cantor como en el beocio Hesíodo está relacionado con la idea de justicia y origen divino del cosmos, que debía regir las relaciones entre los hombres dentro de la propia polis, la cual comienza a desplazar progresivamente a la aldea como referente político.

La justicia tiene un origen divino: «Esta ley impuso a los hombres el Cronión [Zeus, hijo de Cronos]: a los peces, fieras y aves voladoras, comerse los unos a los otros, pues entre ellos no existe justicia. A los hombres, en cambio, les dio la justicia, que es mucho mejor». Así, la justicia (la diosa Diké, hija de Zeus, afirma Hesíodo) es considerada como una condición propia y definitoria del ser humano, que lo diferencia del animal irracional.

La polis adquiere tres sentidos diferentes, equivalentes a los conceptos latinos urbs, civitas y cives:

Aglomeración urbana (urbs).

Unidad política que constituye un Estado (civitas).

Conjunto de los ciudadanos considerados como un cuerpo (cives).

No obstante, cuando un autor griego se expresa en términos políticos, el valor que atribuye a la noción de polis es bien clara: constituye la unidad política y social que sirve de base al mundo helénico y que, juntamente con la originalidad de la lengua, la distingue del mundo bárbaro.

Según Aristóteles, en el Libro I de su Política, la ciudad es el resultado del proceso que se conoce como sinecismo o sinoicismo («cohabitación», en griego), por el cual se produjo la unión política entre varias aldeas, surgidas a su vez de la unión de varias familias: «La comunidad perfecta de varias aldeas es la ciudad, que tiene ya, por decirlo así, el nivel más elevado de autarquía, que surgió a causa de las necesidades de la vida».

Consecuencia de ello, es la formación de un núcleo urbano más importante, foco de la aglomeración ciudadana, asiento de las instituciones del nuevo estado y centro de los cultos cívicos.

La aparición de la polis como unidad política tuvo lugar hacia los siglos VII - VII a. C.

Para que una ciudad fuera considerada como tal debía poseer los siguientes elementos:

Un territorio común con sus fronteras bien delimitadas y una extensión reducida, de modo que sus habitantes se conocieran unos a otros.

Un embrión histórico, por ejemplo, una leyenda local sobre su fundación, que necesariamente debía de haber dado origen a un culto, puesto que en el mundo antiguo no se concebía un estado si no estaba constituido en torno a un fenómeno religioso.

Una independencia política (autonomía) y económica (autarquía) que asegurase su soberanía (ciudad-estado) y la alimentación a sus habitantes.

El término polis no distinguía la estructura del gobierno respecto a si se trataba de una democracia, una oligarquía o una tiranía. La forma de organización política para los pensadores griegos clásicos representa el carácter distintivo del hombre civilizado. Así, Aristóteles, en el preámbulo de su Política define al hombre como «ser que vive en la ciudad».

Su ideal económico era la autarquía, la autosuficiencia económica. Se trataban generalmente de centros comerciales y marítimos, cuya protección básica era su propia flota, ya que no se levantaron grandes murallas defensivas al estilo de las antiguas ciudades aqueas como Micenas y Tirinto. La acrópolis, el recinto fortificado de la polis, constituía el núcleo de refugio defensivo en caso de invasión extranjera.

El arte griego no podría explicarse fuera de un contexto urbano. Se trata de un arte ciudadano, concebido por y para la ciudad. Es, en un sentido muy estricto, un fiel reflejo de la vida ciudadana, de los acontecimientos políticos, las crisis sociales y las concepciones éticas y religiosas de las polis. Para los antiguos griegos, la función esencial del arte era la expresión de ideas cívicas, civilizadoras. El arte estaba siempre unido a un concepto práctico; la componente estética, la belleza, era secundaria y venía dada por añadidura. En el Hipias mayor, «Diálogo» generalmente atribuido a Platón, Sócrates propone la identificación entre lo bello y lo útil en tanto que es eficaz para la realización de los fines provechosos. Para Aristóteles, lo bello es lo bueno (kalokagathia), entendido tanto en él como en su maestro Platón en el sentido de virtud, magnanimidad y nobleza, aplicable al ser humano amante del saber. No obstante, el hecho de que una pieza de cerámica fuera antes que nada un recipiente, no eclipsa la intención estética de adornar su exterior para convertirla en una obra de arte, por lo que podemos concluir que la belleza constituyó también una finalidad en el arte griego. De lo contrario, no se habrían establecido tampoco, por ejemplo, el canon de la proporción y la medida que preside la arquitectura y la escultura clásica.

El arte griego estaba al servicio de la polis y del ciudadano. Su función principal era exaltar el prestigio de la ciudad. El templo se erigía a la gloria de su divinidad protectora al mismo tiempo que pregonaba la grandeza de la urbe. El arte era como un documento histórico de los acontecimientos más renombrables de la polis: la caída de un tirano (el grupo escultórico de los Tiranicidas), la victoria sobre los medos (el Partenón de Atenas) o la principal

festividad nacional (el friso de las Panateneas).

Su misión era exaltar el patriotismo de los ciudadanos poniendo ante sus ojos las hazañas de sus antepasados heroicos, que lucharon por proporcionar el futuro que ahora están gozando los habitantes de la polis; todo con el fin de que se conozcan e imiten las virtudes de las que aquellos hicieron gala en su época; entre ellas, el vigor físico que muestran las representaciones atléticas, ejemplo para el ciudadano de la potencia corporal que hay que conservar por si fuera necesario defender la polis de sus potenciales enemigos. De esta manera, el ciudadano se hace consciente de los valores de su civilización frente a los barbaroi o extranjeros incultos.

Por otro lado, el arte, en las polis griegas, además de su dedicación a la divinidad protectora, era objeto de un destino colectivo. Así se observa en las numerosas construcciones públicas de carácter civil, como pórticos o estoas, plazas o ágoras, mercados, teatros, estadios, etc., al igual que en las de tipo político, destinadas al ejercicio de la democracia, por ejemplo, el edificio de la Boulé. No existen los palacios para exaltar la figura o representar el poder de un soberano, porque este no tiene sitio en la cultura ciudadana.

En cuanto a la consideración social del artista en la Grecia Clásica y su papel en la polis, hasta la llegada del periodo helenístico, el interés se centra exclusivamente en la obra, el artista plástico –a pesar de que algunos fueron conocidos: Mirón, Fidias, Policleto, Lisipo y otros– es un mero artífice, hábil ejecutor artesano de la pieza, que trabaja con materiales físicos no con conceptos intelectuales como la voz –el músico– o la palabra –el poeta–. Esta postura será la habitual en Occidente durante toda la Edad Media hasta la llegada del Renacimiento, en el que el artista adquiere un gran renombre como persona dotada de una vasta cultura.

Así mismo, la propiedad intelectual, personal de la obra, tampoco existió en la antigua Grecia. Una vez ejecutada, esta se convierte en algo exclusivo de la polis, deja de tener el carácter individual de su creador para adquirir un papel social y transformarse en reflejo y expresión del sentimiento de la colectividad a la que pertenece aquel.

A

TENAS, UNA ACRÓPOLIS MONUMENTAL

Durante el siglo V a. C. tuvo lugar en Atenas un extraordinario auge cultural. Tanto las bellas artes (la arquitectura, la escultura, la pintura incluyendo la decoración cerámica) como la comedia, la tragedia y la filosofía, llegaron a su máximo esplendor en aquella polis, capital de la región que ocupa la península del Ática.

Leo von Klenze: Reconstrucción de la Acrópolis de Atenas, 1846. Pinacoteca Nueva de Múnich.

La época clásica en Grecia, y por excelencia en Atenas, comprende cronológicamente la etapa que se conoce como la Pentecontecia

(480 – 430 a. C.), es decir, los cincuenta años que transcurrieron desde la derrota de los persas en la segunda guerra Médica hasta aproximadamente el inicio de la guerra del Peloponeso (431 – 404 a. C.), que tuvo lugar entre las distintas polis griegas capitaneadas respectivamente por Atenas y Esparta, un conflicto que, tras una fase de hegemonía tebana, terminó con la derrota ateniense y propició, en el siglo siguiente, la conquista de Grecia por Filipo II de Macedonia.

El territorio político de Atenas no comprendía únicamente el espacio físico que ocupaba la polis, sino que abarcaba por sinecismo todos los demos o comunidades que integraban el Ática, cuya raíz era atribuida por la tradición legendaria al mítico Teseo («el que funda», en griego), creador del estado ateniense, aunque el primer rey mítico fuera Cécrope o Crepos («rostro con cola»), híbrido de hombre y serpiente por ser hijo partenogenético de Gea, identificable con Erecto según Herodoto y Pausanias.

LA FUNDACIÓN DE ATENAS

Cuando Poseidón y Atenea se disputaban la protección de la naciente ciudad, Cécrope organizó un certamen para elegir entre ellos a aquel que le hiciera el obsequio más útil. Citados ambos en el recinto de la acrópolis, Poseidón, dios del mar, golpeó el suelo con su tridente e hizo brotar un manantial de agua salada. A continuación, Atenea, diosa de la sabiduría y de las artes, nacida de la cabeza de Zeus armada con casco, escudo y lanza, dio con esta sobre la tierra y en el hoyo plantó un olivo.

Cécrope eligió a la diosa porque del fruto de este árbol obtendría el aceite para la alimentación y para la iluminación de la ciudad. Desde entonces, Atenea fue su protectora y le dio su nombre. La

polis le dedicó su mejor templo: el Partenón.

Después de las reformas acometidas por el legislador Solón para paliar la situación de descontento e injusticia social a la que había llevado el gobierno de los aristoi («los mejores»), y no queriendo asumir la tiranía necesaria para mantenerlas, se produjo una división entre los partidarios de este sistema, los defensores de un gobierno oligárquico encabezados por Licurgo, y los que querían continuar con las reformas de Solón. En este ambiente, aupado por las clases más humildes que querían reformas radicales, llegó al poder Pisístrato, primero en 561 a. C., después en 559 por espacio de cinco años y, por último, en 549 hasta su fallecimiento en 527, dejando el poder en manos de sus hijos Hipias e Hiparco, que gobernaron juntos hasta 514 y el segundo en solitario hasta 510, año en que fue asesinado, siendo sucedido por Clístenes, quien realizó una serie de reformas políticas en 508, restableciendo la democracia en Atenas. Tras las nuevas reformas de Efialtes, que se impuso a Cimón (partidario de los aristócratas, enviado al ostracismo) y su asesinato en 461 a. C., llegó al poder Pericles, capitaneando la época de esplendor de Atenas.

La acrópolis de una ciudad, su recinto fortificado, era el lugar donde se situaban los edificios sagrados y se refugiaban los ciudadanos en caso de peligro. En cuanto a sus orígenes en Atenas, después de las primeras invasiones en torno al III milenio, en el siglo XV a. C. pueblos micénicos rodearon la acrópolis con una muralla ciclópea, de la que quedan pocos restos salvo algunos del que sería el palacio real. En el siglo siguiente se construyó una necrópolis real y, ya en el XIII, se acometieron varias reformas, prolongándose las murallas por el sur y dando lugar a la construcción de los primeros propileos o puertas monumentales de acceso al interior del recinto.

La ciudad se trasladó al llano y se expandió, dándose, pues, dos

urbes: una fuera y otra dentro del recinto amurallado. Desde el año 700 a. C., aproximadamente, la acrópolis fue considerada un lugar sagrado, la versión terrena del Olimpo divino.

Después del saqueo llevado a cabo por las tropas persas del rey Jerjes tras romper merced a la traición de un pastor local la heroica resistencia espartana en el paso de las Termópilas, y habiendo derrotado a los invasores la escuadra ateniense al mando de Temístocles en la batalla naval de Salamina, corriendo el año 480 a. C., Pericles y su círculo, apoyados en la boyante coyuntura económica que aseguraba su imperio marítimo, se propusieron llevar a cabo bajo la dirección artística del ateniense Fidias, que plasmó en ideales estéticos los principios políticos de Pericles, la restauración de la acrópolis y sus recintos sagrados.

En consecuencia, se decidió ampliar la escalinata de entrada a la ciudadela con la construcción de los Propileos, situar en el centro una estatua colosal fundida en bronce de la diosa Atenea, la protectora del Ática, levantar en su honor un nuevo templo (el Partenón) en el lugar donde se hallaba el que había sido destruido por los persas, edificarle también otro pequeño santuario a la entrada como diosa «victoriosa sin alas» (Niké Áptera), además de un tercero en el emplazamiento del antiguo santuario dedicado a Erecteo, Poseidón y Atenea: el Erecteion, llamado así en honor del mítico primer rey de Atenas, gloria que otros atribuyen a Cécrope.

A partir del siglo IV a. C., con la llegada de Alejandro Magno, los edificios de la acrópolis perdieron importancia y su declive se mantuvo durante la época romana y la llegada del cristianismo. En el siglo XIII los Propileos se convirtieron en el palacio de los duques de Atenas. En cuanto al Partenón, su lamentable devenir tras el esplendor clásico lo explicamos a continuación.

El Partenón, templo de la divina proporción

El Partenón, templo edificado en honor de la diosa Atenea Parthenos («virgen»), fue construido con mármol blanco de las canteras del cercano monte Pentélico por los arquitectos Ictinos y Calícrates entre los años 447 – 438 a. C., en el mismo lugar que ocupó el primer templo de Atenea, el Hecatompedón, iniciado tras la victoria frente a los persas en la batalla de Maratón (490 a. C.) y destruido por estos estando aún en obras durante el saqueo de la acrópolis en el 479 a. C. La construcción en el mismo emplazamiento tenía también motivos ideológicos, pues se trataba de continuar la estela de la victoria en la primera guerra Médica tras la recién lograda también en la segunda.

El Partenón de Atenas, modelo de templo dórico de la época clásica, octástilo, períptero y anfipróstilo, cuyo alzado responde a las proporciones del número de oro.

Edificado en orden dórico sobre una crepidoma de tres gradas, con 71 metros de largo y 31 de ancho, consta de fachada octástila tanto por la parte anterior como por la posterior, en las que se abren sendos pórticos hexástilos; se trata, pues, de un templo anfipróstilo; es también períptero con el doble más una de columnas laterales (diecisiete, contando siempre la primera de cada ángulo) respecto al número de frontales (ocho), con lo que el peristilo suma, en total, cuarenta y seis columnas. Cada una está formada por once tambores, cuyas veinte estrías de arista viva se esculpieron al final de la obra excepto el primer tambor, que se colocó ya estriado para no dañar el estilobato sobre el que se asienta, ya que el orden dórico carece de basa.

Para subsanar los defectos ópticos a la percepción visual humana se llevaron a cabo varias correcciones. Se elevó el estilobato 11 cm en los laterales y 6 cm en el centro, de modo que al transmitirse visualmente esta elevación hacia la parte superior, se corrige la ilusión óptica que produciría un estilobato totalmente plano, que daría la impresión de que el edificio se hunde en el centro. Las columnas presentan un ligero estrechamiento hacia la parte superior y se hallan inclinadas levemente hacia el interior. Las distancias en los intercolumnios no son idénticas sino algo menores en las esquinas, donde los fustes tienen mayor diámetro para evitar la curvatura que se produciría en el ojo humano respecto al estilobato y la cubierta, y se inclinan hacia el eje del templo para sortear la tendencia a percibirlas inclinadas a la inversa. Todas estas correcciones para evitar la distorsión óptica de la perspectiva, crearon un edificio armónicamente perfecto, a lo que contribuyó la más matemática de las proporciones: la «divina proporción» o «proporción áurea».

Su alzado constituye un rectángulo áureo originado por la aplicación del llamado número de oro, un número algebraico irracional de decimal infinito no periódico cuyo valor, obtenido a través de una ecuación de 2º grado, es 1,61803398...; de manera que, si se toma el lado corto de un rectángulo, este será áureo cuando su lado largo sea el resultado de multiplicar por esa cifra el

lado corto; y, si en un rectángulo se resta un cuadrado igual al lado menor, podremos seguir obteniendo modelos áureos hasta el infinito. El teorema aparece enunciado por primera vez en Elementos de Geometría, escritos por Euclides de Alejandría hacia el año 300 a. C., en relación a las proporciones entre las partes de un segmento dividido en extrema y media razón –«el todo es a la parte como la parte al resto»–, siendo bautizado en época renacentista como la «divina proporción». A principios del siglo XX, el matemático norteamericano Mark Barr le asignó el símbolo griego ϕ (phi) por ser la letra inicial de Fidias. El número de oro ha sido utilizado en las composiciones de famosos artistas como Leonardo da Vinci, Le Corbusier o Dalí. En los tiempos actuales, también responden a dicha proporción áurea el formato de todas las tarjetas y carnés de uso habitual, incluyendo los oficiales como el DNI, el permiso de conducir vehículos, la tarjeta sanitaria, etc.

A partir de la aplicación del número de oro se originan también otras figuras geométricas (triángulos, espirales logarítmicas), presentes incluso en la naturaleza, entre ellas, la concha del nautilus, cuyas espiras se desarrollan conforme a la proporción áurea.

En cuanto a la historia del Partenón, ha sido muy irregular. El culto a Atenea se mantuvo hasta el año 435 d. C., cuando fue clausurado por orden del emperador Teodosio II. En el siglo VI se consagró a Santa María de Atenas como templo cristiano. En 1466 los turcos lo convirtieron en mezquita. En el siglo XVII se utilizó como polvorín y, cuando el veneciano Morosini puso sitio a la ciudad en 1687, unos dicen que le alcanzó un cañonazo disparado por los asaltantes y otros que fue hecho estallar por los defensores mahometanos. A principios del siglo XIX, lord Elgin, representante de los ingleses ante el Imperio otomano, se llevó a su país gran parte de las esculturas que aún conservaba el monumento. A fines de ese siglo comenzaron los primeros trabajos arqueológicos de recuperación. Fue restaurado por el arquitecto Balanos en 1930, conservando su aspecto actual, semi destruido.

Los relieves del Partenón, culmen de la escultura clásica

La labor escultórica del Partenón, que estuvo a cargo de Fidias (discípulo como Mirón de Ageladas de Argos), y en la que también colaboraron artistas como Alcámenes y Agorácrito, que profesaban sus mismos conceptos estéticos, comienza en el friso exterior, cuyas noventa y dos metopas, alternando con los triglifos de mármol, estaban decoradas en altorrelieve con otras tantas escenas mitológicas que exaltaban el grandioso pasado legendario de la polis, considerada por sus habitantes como la auténtica representante de la civilización helénica. Gracias a las descripciones de Pausanias y, especialmente, a los dibujos realizados por Jacques Carrey en 1674, antes de la explosión del monumento durante la guerra turco-veneciana, junto a los maltrechos restos que se conservan (hasta a martillazos fueron destrozadas en parte por los fieles cuando la consagración del edificio como iglesia bizantina), podemos formarnos una idea de los relieves originales que embellecieron e ilustraron el templo, tanto en este caso como en los frisos de los frontones que veremos luego.

Las metopas del este representaban los combates entre dioses y gigantes (Gigantomaquia) para expulsar a estos del Olimpo, que intentaban asaltar por haber encerrado Zeus a los Titanes en el Tártaro, incomodando a Gea. Las metopas del sur, ilustran las luchas de los lapitas contra los centauros (Centauromaquia) cuando estos, ebrios por haber bebido el vino sin aguar, intentaron violar a la novia y a todas las féminas durante el banquete de bodas de Hipodamia y Pirítoo, hijo de Ixión, rey de los primeros, que por ser también pariente suyo los había invitado; en el fondo, se trasluce la lucha de la civilización contra la barbarie. Las metopas del oeste, recogen los combates de los atenienses contra las amazonas (Amazonomaquia), provenientes de Asia Menor como los medo-persas recién derrotados, aludiendo al peligro que representaban los bárbaros para los griegos. Las metopas del norte, aunque no existe

consenso, se cree que representan la guerra de Troya, que había sido el primero de los combates de los griegos contra los pueblos orientales como el que había acabado de suceder.

Detalle de las Panateneas, en el friso este del Partenón. Ropajes rígidos solo interrumpidos por la rodilla flexionada, simetría compositiva, proporción y medida reflejan la época clásica. Museo del Louvre.

En el friso interior, realizado en estilo jónico, es decir, corrido rodeando todo el contorno del templo a lo largo de 160 metros, se esculpió en bajorrelieve la procesión de las Panateneas, doncellas atenienses que cada año, el día 28 del mes Hecantombeo (entre julio y agosto), llevaban a la diosa un nuevo peplo o manto nacional dorio con la imagen de Atenea bordada, además de otras ofrendas, entre ellas, las ánforas panatenaikas que contenían el aceite del olivo sagrado para ofrecerlo como premio en los juegos. La secuencia de las imágenes comienza en el frente oeste, desde el que, avanzando paralelamente por los costados norte y sur, la comitiva se reúne en la fachada este para entregar sus presentes. Además de las doncellas oferentes portando objetos rituales para las libaciones (el oinokoe o jarra, el ónfalos o plato y el timiaterio o incensario) figuran dioses olímpicos como Zeus, Hera, Poseidón, Deméter, la propia Atenea, Hefesto, Apolo, Ares, Hermes, Afrodita con su

inseparable Eros, la mensajera Iris y la victoriosa Niké; héroes epónimos como Cécrope, Egeo y Erecteo; maestros de ceremonias con sus jóvenes discípulos y un ejército de jinetes y carros. La técnica es clasicista, armónica, carente apenas de virtuosismos. Las túnicas caen de manera recta acusando excesiva, rígidamente, sus plegados. Por la idealización de las figuras, no existe una representación realista de los personajes públicos, sino simbólica, frente al Ara Pacis de Augusto, que se caracterizará por el retratismo propio de la escultura romana. Su relieve es más marcado en su parte superior para compensar el escorzo visto desde el suelo.

Se duda si el friso representa las Grandes Panateneas, que tenían lugar cada cuatro años rememorando la victoria definitiva frente los bárbaros, o bien, la procesión anual en conmemoración de la victoria de Maratón, ya que se pueden contabilizar en el friso hasta 192 jinetes guerreros, el mismo número de hoplitas que cayeron en la batalla.

En cuanto a los dos frontones triangulares que rematan el templo, originados por la cubierta a dos aguas, están tallados en bulto redondo; el del lado este alberga en su tímpano el nacimiento de Atenea, al despuntar el alba, en presencia de otros dioses reunidos en el Olimpo para tan gran ocasión; el del frontón oeste, la disputa entre Atenea y Poseidón por el dominio del Ática. En ambos, para adecuar las imágenes al espacio triangular, que va disminuyendo hacia los ángulos laterales, el escultor optó, además del tamaño jerárquico –las figuras más importantes en mayor tamaño–, por las posturas de los personajes, disponiéndolos sedentes o tendidos a medida que se acercan a los lados del frontón, conforme a la «ley de la adaptación al marco». La técnica predominante es la del «paño mojado» en las túnicas que cubren a las diosas, mientras las figuras masculinas aparecen prácticamente desnudas. Estéticamente, predomina la serenidad al más puro estilo clásico y la carencia de emociones en los personajes, que se representan con aspecto pensativo, idealizados, divinizados, en suma.

Empecemos por el primero. Aunque no todas las figuras están bien identificadas y se han perdido varias –entre ellas, las dos de los protagonistas principales: padre e hija–, se cree que podrían ser las siguientes: en el centro, Zeus entronizado con su hija Atenea frente a él, armada con lanza, casco y escudo, tal cual surgió de la cabeza de su padre tras haber tragado este a Metis (la Sabiduría), a quien previamente había dejado embarazada, y transferir el feto a su propia testa divina, en la que sentía un dolor insoportable, provocado por las armas que portaba la nasciturus. A la derecha del espectador, Poseidón, también entronizado, sosteniendo su tridente y, como todo vencido, apartado de la escena principal; a su diestra y siniestra, respectivamente, en pie, Hefestos –hijo partenogenético de Hera, según Hesíodo; según Homero, fruto de su matrimonio con el padre de los dioses– portando el hacha con el que acaba de abrir la cabeza de Zeus para que alumbrase a su hija, y Apolo con la lira, se supone que amenizando el acto. Seguidamente, una figura femenina en pie identificada como Leto, madre de los gemelos Apolo y Artemisa; siguen Hermes, también de pie y gesticulando, Hestia entronizada como diosa del calor del hogar, Niobe sentada con Afrodita sensual transparentando sus formas recostada de espaldas sobre su regazo; y, huyendo por el ángulo en su cuadriga al llegar el día, Selene (la Luna), que ha finalizado su viaje nocturno, agotador, como se refleja en la fatiga que muestra la única cabeza que se conserva de uno de los caballos que tiraban del carro.

En el lado contrario –izquierdo, según miramos–, Iris, alada mensajera de los dioses, y Hera, hermana y esposa de Zeus, en su trono; la siguen una figura femenina (quizá Artemisa, pues su hermano gemelo, Apolo, se halla en el lado opuesto) y un pequeño Eros un tanto desubicado, ya que suele acompañar a Afrodita, que está en la otra parte del tímpano. Sigue Ares y, al dios de la guerra, Hebe, que personificaba la juventud. A continuación, Deméter y su hija Perséfone comentando la noticia del día sentadas sobre unos arcones cubiertos con telas, en los que se guardan los misterios eleusinos; a su costado, dándoles la espalda, un personaje masculino

también sentado pero sobre una roca tapada por la piel de un felino; se ha identificado con Dionisos. Asoman por el ángulo con las crines empapadas, saliendo del Océano (el río que rodea la tierra), los caballos que tiran del carro de Helios tendiendo sobre el mundo los primeros rayos de la mañana.

Jinetes en el friso oeste del Partenón. Los escorzos y el dinamismo de los caballos, sello de la maestría del taller de Fidias. Museo Británico. Londres.

En el frontón oeste presiden la escena Atenea y Poseidón tras su disputa por el dominio del Ática, dispuestos simétricamente entre los caballos rampantes de sendas bigas, sin perder protagonismo el dios del mar a pesar de su derrota frente a la diosa de la sabiduría, quizá porque los atenienses acababan de lograr la victoria frente a los invasores en una batalla naval y marítimo era el imperio que les sostenía; entrambos, al fondo, el olivo que hizo brotar la diosa, con el que consiguió ganarse la advocación de los atenienses. A nuestra derecha, o sea, en el lado sur, el carro de Poseidón dirigido por su esposa Anfitrite, mientras llega la mensajera Iris; a continuación, ya sedentes, recostadas o agachadas para adaptarse al marco, varias figuras femeninas y una masculina, identificadas con dioses de

menor entidad. En el lado norte, Niké, personificación de la Victoria, conduciendo el carro de Atenea con el mensajero Hermes a su lado. Siguen nuevos personajes masculinos y femeninos no bien identificados, pertenecientes no ya al Olimpo sino a la historia legendaria de la acrópolis de Atenas, entre los que se cree que se halla Cécrope, el mítico primer rey, y sus hijas, e incluso la personificación del río Iliso, que con el Eridano limitaba la acrópolis cuando «era tanta su extensión», según indica Platón en el Critias hablando de los tiempos de la Atlántida (9.000 años atrás).

La cornisa se remataba con antefijas en forma de cabeza o palmeta, que tenían una función decorativa.

Los relieves del Partenón se reparten entre el Museo del Louvre de París, el Museo Británico de Londres y el propio Museo de la Acrópolis.

No debemos olvidar, aunque hoy el mundo clásico aparezca de una blancura absoluta, que toda la decoración escultórica se policromaba profusamente para mejor cumplir su función didáctica respecto al pueblo iletrado que la admiraba, lo mismo que harán los artistas medievales con las imágenes que componen la «Biblia en piedra» de las iglesias y catedrales.

Su interior, sede de la diosa Parthenos

En el interior del Partenón se distribuyen el pronao, la nao o cella y el opistodomo, sustentado por cuatro columnas jónicas, antiguamente llamado parthenon («sala de las vírgenes») porque además de albergar el tesoro público contenía los exvotos de las korai; en el centro de la nao, enmarcada por veintitrés columnas

dóricas, se alzaba sobre un pedestal de 1,5 metros en el que estaba efigiado en relieve el nacimiento de Pandora, la colosal estatua criselefantina de Atenea Parthenos (10,5 metros del altura), hoy perdida, que conocemos por las descripciones de Pausanias y las copias romanas.

Atenea Varvakeion, copia romana en mármol (siglo

II

) de la Atenea Parthenos, expuesta en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas y considerada la más fiel a la original de Fidias. De Unknown (After Phidias' Athena Parthenos) - Marsyas, CC BY 2.5.

La diosa, esculpida por Fidias en pie con la rodilla izquierda ligeramente flexionada, portaba los atributos del Poder (la lanza) y la Victoria (una Niké alada de 2 metros de altura) en las manos izquierda y derecha, respectivamente, esta última extendida. Coronada con un casco rematado por la Esfinge flanqueada por dos figuras de Pegaso, las carrilleras alzadas dejando ver esculpidos en relieve grifos fantásticos, iba vestida con el peplo dórico ajustado a la cintura por un par de serpientes cuyas cabezas se anudan por delante y sus colas se entrelazan en la espalda. Sobre el pecho llevaba la égida, una coraza de piel de cabra bordada de sierpes entre las que campaba tallada en marfil la cabeza de Medusa. A sus pies, junto a la lanza, descansaba su escudo de plata de 4 metros de alto, ilustrado al exterior con relieves de oro sobre la Amazonomaquia y pintado al interior con la Gigantomaquia; al lado, una serpiente enroscada que representaba a su hijo adoptivo Erictonio o Erecteo, nacido del semen de Hefestos que, tras haber caído sobre el muslo de la diosa cuando intentó violarla, fue lanzado por ella a tierra, donde Gea formó a la criatura y se la entregó. Más tarde, el engendro se convirtió en serpiente para huir del cesto que lo contenía cuando sus niñeras, a quienes había sido confiado por su madre adoptiva, desobedecieron y lo abrieron.

Montada sobre un armazón de madera, el cuerpo hueco de la diosa se cubrió con láminas de bronce forradas de oro. Hasta 1.150 kg del preciado metal, pertenecientes al tesoro de Atenas, se emplearon en ello. Las partes de la diosa sin vestir (su piel) estaban labradas en marfil cortado en finas láminas para facilitar su moldeado. Su peplo, que como era costumbre caía acanalado de manera

rectilínea, solo interrumpida por la leve prominencia que formaba la breve flexión de la rodilla izquierda, y dejaba los dedos de los pies sobre la punta de las sandalias al descubierto, se adornaba de oro e incrustaciones de vidrios de colores. Una imagen serena y majestuosa, que el sol, a través de la puerta oriental, iluminaba al elevarse, propia de la diosa protectora de la polis capital del Ática, terminada y dedicada por su autor en el 438 a. C.

El Erecteion, una planta irregular

Este templo, consagrado a Erecteo, constituía, en realidad, un conjunto de santuarios entre los que se encontraban las ruinas del antiguo templo de Atenea Políada destruido por los persas. Construido entre 421 (Paz de Nicias) y 406 a. C., en el transcurso de las guerras del Peloponeso, probablemente por el arquitecto Mnesicles, incluía en su lado oeste la tumba del mítico Cécrope así como un altar bajo el olivo sagrado que según la leyenda plantó Atenea. En su lado oriental, tras un pórtico jónico hexástilo, se accedía a la cella que albergaba la imagen de la diosa Políada, ante la que se depositaban las ofrendas. Al norte, recibía un pórtico tetrástilo de orden jónico con dos columnas in antis, situado en un desnivel inferior del terreno. En su friso corrido –de estilo fidíaco como el resto de la decoración escultórica– se escenificaba el mito de Erecteo. En el lado sur se adosó el pórtico de las Cariátides, jóvenes doncellas que ejercen la función de columnas.

Se trata de seis figuras (cuatro al frente y dos en anta) de unos 2,30 metros de altura, cuyo nombre puede derivar, según el pensador ilustrado alemán del siglo XVIII Gotthold Lessing, de las jóvenes que daban culto a Artemis Cariatis en la ciudad de Carias (Laconia), danzando en círculo con un cesto de ofrendas sobre la cabeza. Para Vitrubio, se trataba de la representación simbólica de las mujeres de esa ciudad, aliada de los persas en las guerras Médicas, que fueron vendidas como esclavas por los espartanos; soportando el edificio,

representaban la carga de su condena. No obstante, por su número, y de acuerdo a la tragedia Erecteo de Eurípides, también se cree que podrían tratarse de las hijas vírgenes del protagonista, sacrificadas por sus padres para defender Atenas de la ira de Poseidón, desatada cuando fue rechazado como dios protector de la ciudad. Al final, sería este dios, bajo la advocación de Poseidón Erecteo, quien recibiría culto en el templo, reconciliándose así con los atenienses. Ataviadas con el peplo tradicional, trabajado con la técnica del paño mojado, portan en la mano izquierda un fiale o plato ligeramente cóncavo en el que se efectuaban las libaciones rituales. Artísticamente, constituyen el eslabón entre las korai tardías y la obra de representación divinizada del siglo V y principios del IV a. C. Para el arqueólogo británico Charles Martin Robertson, teniendo en cuenta algunos de sus rasgos arcaicos, que observa en la caída acanalada de una parte de los ropajes, «es tentador suponer que Alcámenes fue su diseñador», puesto que este escultor utilizaba tal recurso en algunas de sus obras con sentido decorativo, algo que no dejó de mantenerse bien entrado el helenismo e incluso a fines de la época republicana y comienzos de la etapa alto imperial en Roma. En cuanto a sus antecedentes arquitectónicos, nos remitimos al epígrafe «Los órdenes arquitectónicos y su origen», del capítulo 3.

Pórtico de las Cariátides. Doncellas oferentes ataviadas con el peplo tradicional, trabajado con la técnica del paño mojado. El cesto de ofrendas sobre sus cabezas hace la función de capitel.

Los Propileos y el templo de Atenea Niké

Del griego Propylaion («construcción ante una puerta»), se trataba de un conjunto monumental, construido en mármol del Pentélico, que presidía la rampa enlosada de acceso al recinto de la acrópolis. Diseñados por el arquitecto Mnesicles como una U invertida, cuyo gran pórtico dórico hexástilo, que presentaba un intercolumnio central de mayor amplitud para permitir el paso de los carruajes –coincidiendo con el centro de la Vía Panatenaica, que unía la puerta de Dípylon con la acrópolis, y era por la que entraba la procesión de las Panateneas–, se repetía por su parte posterior a modo de salida. Coronado por un frontón triangular de tímpano vacío (al igual que sus metopas), estaba flanqueado a derecha e izquierda por sendos pórticos hexástilos de tres columnas jónicas y dóricas carentes de remate superior.

Iniciadas las obras en 437 a. C., en un difícil desnivel del terreno con el fin de sustituir a los antiguos, de menor empaque, construidos en el siglo VI a. C. bajo la tiranía de Pisístrato, fueron suspendidas cinco años después, uno antes del comienzo de las guerras del Peloponeso.

De las dos alas proyectadas, únicamente se llegó a construir la del lado norte, la que Pausanias llamó pinacoteca porque contenía numerosos cuadros pintados en sus paredes, si bien se trataba del recinto donde se celebraban los banquetes rituales. Enfrente, la sala sur daba acceso al templo de Atenea Niké.

La pólvora, como en el caso del Partenón, acabó también con este conjunto monumental en el siglo XVII.

Templo de Atenea Niké en la entrada de la acrópolis de Atenas, diseñado por Calícrates. Tetrástilo de orden jónico y anfipróstilo. Foto: Isabel Robles.

Sobre el muro de contención levantado por Mnesicles por necesidades topográficas, se alza, como al borde de un precipicio, según diseño de Calícrates, el pequeño y coqueto templo dedicado a Atenea Niké («Victoriosa») para conmemorar la victoria naval de Salamina; el anterior había sido arrasado por los persas en el hasta entonces fatídico año 480 a. C. Tetrástilo de orden jónico y anfipróstilo, debió de estar coronado por una acrótera de la Victoria. En el friso corrido sobre el arquitrabe de tres platabandas, y en el tímpano del frontón que lo remataba, se representaron

escenas de las guerras Médicas.

En su interior presenta la división habitual en pronao, nao y opistodomo. Albergaba una antigua xoana de la diosa áptera, es decir, sin alas, cortadas simbólicamente para que no abandonara nunca la ciudad.

El Hefesteion y otras construcciones atenienses

Coincidiendo con la construcción del Partenón se levantó en Atenas, entre 449 – 415 a. C., sobre una pequeña colina (la Kolonos Agoreo), al oeste del ágora, el templo de Hefestos (Hefesteion) y Atenea Ergane «la Protectora» (dioses de la metalurgia y la cerámica, respectivamente), conocido también como el de Teseo (Teseion) por una leyenda que hablaba de la localización de sus pretendidos restos en este lugar. A pesar de que también se ha sugerido que pudo estar dedicado a Artemis Euclea («la de la buena reputación»), es preferible identificarlo con el mítico héroe ateniense a tenor de los motivos escultóricos; de estos se han perdido totalmente los que ocupaban los tímpanos y solamente se conservan, tallados en altorrelieve, los frisos y parte de las metopas (es probable que gran parte de ellas fueran pintadas en lugar de esculpidas). Las primeras muestran los Doce trabajos de Hércules y las hazañas de Teseo. El friso occidental –jónico corrido al igual que su opuesto, imitando al Partenón– está dedicado a la Centauromaquia en plena batalla con violentos y audaces escorzos, escenas cruentas y cuerpos dislocados. En el oriental se recrea, con la presencia de dos grupos de dioses sentados sobre unas rocas, la lucha de Teseo contra sus primos, los cincuenta Palántidas, en la disputa por el derecho al trono de Atenas.

Se trata de un templo dórico hexástilo y períptero, que guarda la proporción clásica en sus trece columnas laterales. En el interior,

consta, como es habitual, de pronao, nao y opistodomo. Una columnata interna de cinco por tres albergaba, según Pausanias, las estatuas en bronce de Hefestos y Atenea, atribuidas a Alcámenes hacia los años 420 – 415 a. C. El dios aparecía de pie, con jitón corto y tocado con el pilos, el gorro cónico habitual de los obreros y de los esclavos manumitidos, incluso de los hoplitas bajo el casco. La diosa, también de pie, con el brazo derecho en alto empuñando la lanza y cubierta la cabeza con yelmo.

A los pies de la ladera este de la acrópolis, se hallaban el teatro de Dionisos y el odeón de Pericles. El primero fue construido en el siglo V a. C. aprovechando el declive natural del terreno, próximo al pequeño templo de Dionisos Eleuterio («Libertador»), para albergar los concursos de ditirambos, dramas satíricos, tragedias y comedias en honor del dios, que tenían lugar durante las fiestas Leneas de Dionisos Leneo, el del lenos (tinaja de vino) o el de las lenas (ninfas orgiásticas también conocidas como ménades o bacantes), así como en el transcurso de las Dionisias, fiestas que hasta el derrumbe de los graderíos de madera, en el año 498 a. C., se habían celebrado en el ágora. Las diversas remodelaciones aumentaron su capacidad hasta los 17.000 espectadores.

A su lado, por iniciativa de Pericles, se levantó en 435 a. C. el odeón, un edificio de planta cuadrada con graderíos para el público, en el que se celebraban las competiciones musicales que tenían lugar durante las Panateneas, además de emplearse para los ensayos de los coros teatrales. Nueve filas de diez columnas de madera sustentaban la cubierta apiramidada, reproduciendo en conjunto una apadana persa o sala hipóstila de audiencia, imitada por la tienda real de Jerjes que, en la huida a la desesperada, quedó abandonada en Atenas. Se cree que estaría cerrada por sus lados, bien con tabiques o en principio solamente con lonas, en defecto de los suntuosos tapices de la estancia del «rey de reyes».

El odeón acabó destruido durante el saqueo de la ciudad por el

dictador romano Sila en el año 86 a. C.

En el ágora, que se prolongaba hasta la muralla, se encontraba la Bouleuterion, el edificio donde se reunía la Boulé. A su lado se edificó en el 412 a. C. el Metroon que servía para archivo de documentos estatales.

A la colina de la Pnyx («donde se está apretujado»), al sudoeste de la Acrópolis, una plataforma rocosa en la que se tallaron varios escalones de acceso a la tribuna de los oradores, se trasladaron desde el siglo V a. C. las sesiones de la Ekklesia o asamblea de Atenas.

La del Areópago («colina de Ares» o de «las Erinias», espíritus vengadores), al oeste de la ciudad amurallada, dominando el ágora, había sido desde tiempos ancestrales el lugar de reunión del consejo de los arcontes, entre cuyas funciones estaban el control de los magistrados, la interpretación de las leyes y el proceso judicial a los homicidas.

D

ELFOS, UNA ANFICTIONÍA

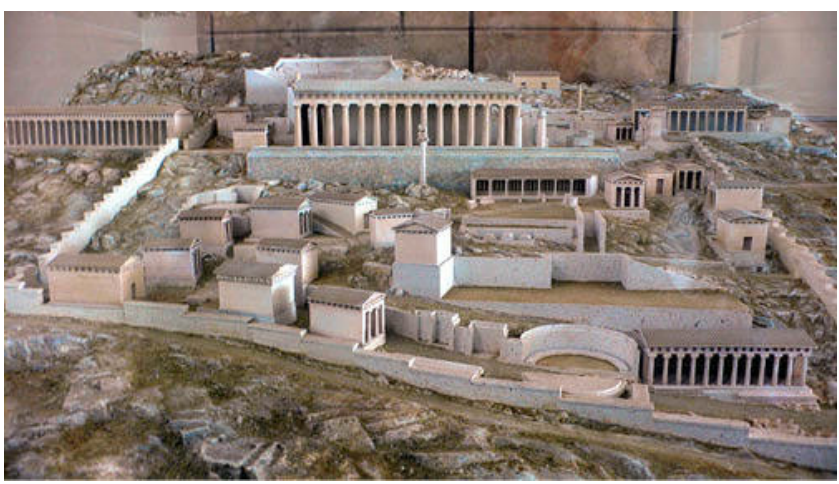
Una anfictionía («construir juntos», en griego) era una confederación o liga, en principio religiosa pero más tarde política, de antiguas ciudades helenas vecinas, reunidas en torno a un santuario que administraban en común. El compromiso establecido se basaba en la no destrucción total mutua en caso de guerra y en la protección del culto a la divinidad frente a cualquier injerencia extranjera.

En cuanto a su nacimiento, nunca se originaron de la nada. Una antigua tradición de tipo generalmente pintoresco daba lugar a un culto en un santuario que hacía de sede de la institución que redactaba su propio reglamento. Junto a ese templo iban surgiendo otros, se renovaban, aparecían altares, estatuas de dioses menores al aire libre, se construían pórticos, plazas, fuentes, edificios políticos, de espectáculos, de acuerdo con las posibilidades económicas y las diferentes circunstancias de cada anfictionía. Su estructura obedecía a tipologías definidas, pero la integración en el conjunto urbanizado era un tanto caótica en función de los accidentes del terreno o el simple capricho, puesto que el urbanismo en la Grecia antigua estuvo ausente hasta el periodo helenístico.

Entre ellas, se encontraban la de Olimpia, en torno al templo de Zeus en la región de la Élide; la de Argos, cerca del santuario de Juno; la de las Termópilas, cerca del templo de Deméter en Antele; la de Delos en las Cícladas; o la de Calauria, en la Argólida. La más conocida, aparte de la primera –que tratamos en el siguiente epígrafe– fue la de Delfos, que agrupaba doce tribus de la Grecia Central: tesalios, foceos, beocios, locrios, dorios y jonios. En

principio, sus reuniones tenían lugar en el santuario de la diosa Deméter de la ciudad de Antela (Tesalia), cerca del desfiladero de las Termópilas. Más tarde, coincidiendo con el auge del culto a Apolo, que tenía su santuario en Delfos (Focidia), en la ladera oriental del macizo del Parnaso, al norte del golfo de Corinto, se trasladó la sede a este lugar, si bien sin abandonar Antele, donde siguieron reuniéndose en una de las dos sesiones o pileos que celebraban anualmente, concretamente en primavera, mientras en otoño se congregaban en Delfos.

Cada uno de las doce pueblos o ethnos que componían la anfictionía enviaba dos delegados o anfictyons al consejo anfictiónico (Sinedrión o Bouleuterión), que de este modo estaba compuesto por veinticuatro miembros o hieromnemones, encargados de administrar el tesoro del templo de Apolo, organizar los juegos y las fiestas píticas tradicionales y preservar el culto al dios. En su misión estaban asistidos por unos especialistas o pilágoras, aunque estos carecían de derecho al voto.



Maqueta del Santuario de Delfos en el Museo Arqueológico de Delfos.

Según la mitología, Zeus soltó dos águilas en los extremos del firmamento. En el lugar donde cruzaron sus vuelos, sobre la ladera del monte Parnaso, el padre de los dioses depositó el Ónfalo u ombligo sagrado, símbolo según Pausanias del punto donde se había iniciado la creación del mundo y, por ello, constituía el lugar de comunicación entre el de los hombres, el de los muertos y el de los dioses: «Lo que los delfios llaman el Ónfalo está hecho de mármol blanco y dicen los delfios que es el centro de la tierra, y Píndaro en uno de sus cantos también lo dice». Por tanto, representaba el centro religioso para todos los griegos, unidos por las mismas creencias. Una red de nudos en relieve con forma de cabeza de Gorgona, adornados con piedras preciosas y dos águilas en la parte superior, ornamentaban la piedra, que era de forma cónica.

Después de varias permutas entre los dioses, Apolo, que se hizo con el lugar, dio muerte a Pitia, la gigantesca serpiente nacida de Gea –primitiva propietaria– que protegía el lugar y, después de adquirir el don de la profecía, mandó construir un templo para que los hombres acudieran a preguntar por el porvenir. Desde entonces, la Pitia o Sibila de Delfos, heredera de la facultad de predecir, adivinaba el futuro.

El control del templo de Apolo desencadenó las guerras sagradas. La cuarta terminó con la victoria de Filipo II de Macedonia frente a Atenas y Tebas en la batalla de Queronea (338 a. C.), haciéndose así con el control del oráculo y logrando la hegemonía sobre toda Grecia.

La ocupación primitiva del lugar se remonta a los tiempos neolíticos, hacia el V milenio. Hay restos cerámicos del periodo Heládico Antiguo (2800 – 2000 a. C.) y del Heládico Medio (2000 – 1450 a. C.). Los primeros testimonios de la existencia de un santuario de culto proceden del Heládico Reciente (1450 – 1100 a.

C.), al final de la Edad del Bronce, al que quizá se refiera Pausanias cuando habla del legendario quinto templo levantado en este lugar, contemporáneo de la guerra de Troya (s. XII a. C.), tras cuatro santuarios anteriores también de carácter mitológico: el primero hecho de cera de abejas y plumas, el segundo de tallos de helecho entrelazado, el tercero con ramas de laurel y el cuarto de bronce por el dios Hefestos. En las excavaciones han aparecido restos de algunas tumbas y de un megarón que correspondería al jefe de la tribu, además de diversas estatuillas femeninas que podrían aludir a la diosa Gea o bien a la Atenea prehelénica, en todo caso, con referencia a la fecundidad.

La consagración del templo al dios Apolo tuvo lugar a lo largo de los siglos IX - VIII a. C. con la llegada de habitantes de la isla de Creta: «Aquí el divino Apolo decidió erigir un bello templo (...) que sea para los hombres un oráculo» (Himno homérico a Apolo Pitio). Se trataba de un recinto de una sola nave casi cuadrada precedida de un vestíbulo. Frente al templo se encontraba el altar para los sacrificios. Los animales de la pira se vendían en el propio lugar, así como los pélanos o tartas sagradas que debían adquirirse en concepto de pago por los servicios proféticos.

A partir de entonces, se inicia un auténtica ruta de peregrinación para consultar el famoso oráculo del dios que, más que adivinar el porvenir, emite raros pareceres sobre decisiones de estado a tomar por las polis en momentos críticos, entre ellos, uno de los más célebres, tuvo lugar durante la segunda guerra Médica cuando, saqueada Atenas por los persas, ordena construir a los griegos una muralla de madera y entregarse al enemigo. La interpretación de Temístocles en el sentido de que tal muralla se refería a los barcos que debían presentar batalla trajo consigo la victoria definitiva cerca de la isla de Salamina.

El último de los templos consagrados al dios fue construido entre los años 370 – 330 a. C. De él solo restan los cimientos y fragmentos

de seis columnas dóricas de piedra caliza. Fue edificado sobre los restos de un templo anterior, arrasado por un incendio en el 489 a. C. coincidiendo con el inicio de la 58a Olimpiada. Se atribuía a los arquitectos míticos Trofonio y Agamedes. Reconstruido por el emperador Adriano en el siglo I d. C., después de varios saqueos y destrucciones y la prohibición del culto por Nerón en el año 50, fue destruido primero en el año 390 por Teodosio I el Grande tras su conversión al cristianismo y, posteriormente, por los seguidores de Cristo a fin de silenciar el paganismo.

Edificado en el centro del temenos o recinto sagrado sobre una alta plataforma a la que se accedía por una rampa en su lado oriental, se trataba de un templo períptero de estilo dórico, hexástilo al frente y con quince columnas laterales, elevado sobre un crepidoma de tres gradas. Presenta dos columnas en anta tanto en el pronao como en el opistodomo (doble anta). Dos sentencias de los Siete Sabios de Grecia estaban grabadas en el primero: «Conócete a ti mismo» y «Nada en demasía».

En la parte posterior de la nao, una escalera conducía a la sala subterránea donde se hallaba el ádyton o cámara central del oráculo, en la que estaba dispuesto el asiento de la Pitia, la profetisa por cuya boca se expresaba Apolo. Allí estaban también el ónfalo sagrado y el trípode que tapaba la hendidura abierta en la roca por la que salían los vapores (el pneuma de Apolo), que aspiraba la Pitonisa cuando el sacrificio del animal había sido favorable tras haber bebido agua de la fuente Casiótide y masticado hojas de laurel. A continuación, entraba en trance y pronunciaba sus oráculos sibilinos en confusas palabras, que los sacerdotes interpretaban y comunicaban a quienes habían acudido a la consulta.

La decoración escultórica de los frontones fue realizada por los atenienses Praxias y Andróstenes. Solo se conserva una estatua de Dionisio, hoy en el museo.

Las esculturas del frontón oriental narraban la teofanía de Apolo o manifestación de su poder a su llegada a Delfos y las del frontón occidental representaban a Dionisos entre las ménades («las que desvarían»), las primeras ninfas encargadas de su crianza, que con el tiempo fueron poseídas por él y danzaban continuamente embriagadas y excitadas. De las metopas, carentes de decoración escultórica, colgaban escudos capturados a los persas y a los gálatas, ambos rechazados en el 479 y el 279 a. C., respectivamente, mediante el lanzamiento de grandes piedras ladera abajo, según la leyenda, con la ayuda de los dioses.

Según Pausanias, frente a la fachada del templo existía una estatua colosal de Apolo, fundida en oro, de 16 metros de altura.

Además del museo, que contiene numerosos restos hallados en las excavaciones –entre ellos, el famoso Auriga, la esfinge jónica de los Naxios o la piedra cónica conocida como Ónfalo sagrado– los principales restos que aún hoy se pueden admirar en la sacra ciudad son:

El camino sagrado que ladera arriba lleva hasta el templo de Apolo, a cuyos lados contuvo numerosas estatuas y ofrendas.

El tesoro de los sicionios, restos de un templo rectangular dórico, próstilo en anta y de una sola cella –planta que se repite en los restantes tesoros, en total, unos treinta– construido alrededor del año 500 a. C. en honor a la ciudad de Sición, al norte del Peloponeso.

El tesoro de los sifnios, un templo jónico edificado en el 525 a. C. por el pueblo de la isla de Sifnos en agradecimiento al oráculo. Formaba parte de los cuatro que guardaban el tesoro de otras tantas ciudades: Knidios, Clazomene (ambas en Asia Menor) y Massalia (actual Marsella). Todos construidos en mármol blanco, los dos primeros presentaban dos cariátides in antis en lugar de columnas y los dos segundos mezclaban en estas la basa jónica con las estrías dóricas del fuste y un capitel palmiforme de inspiración egipcia en lugar de volutas. En el edificio de los sifnios el friso corrido del entablamento, que hoy se conserva en el museo, continuaba por los laterales. El frontón, al modo jónico, estaba decorado con una acrótera en cada vértice.

El tesoro de Atenas, edificio dórico, próstilo in antis, construido en el siglo V a. C. para conmemorar la victoria de Maratón (490 a. C.), con la que concluyó la primera guerra Médica. De sus treinta metopas, en nueve se representan los Trabajos de Hércules y, en otras tantas, a Teseo en lucha contra las amazonas.

La estoa de los atenienses, construida contra el muro del templo de Apolo para exponer en su interior trofeos de guerra como los de la batalla de Salamina (480 a. C.).

El teatro, construido en el siglo IV a. C. y reformado en varias ocasiones, la última en el 160 a. C.

El estadio (s. V a. C.), donde se celebraban los juegos Píticos cada ocho años o 2.920 días, el periodo exacto en el que se daban noventa y nueve lunas llenas. El ganador era coronado de laurel.

La fuente de Castalia, del siglo V a. C., donde la pitia, los sacerdotes y los visitantes que consultaban al oráculo se lavaban antes del rito

de adivinación.

El gimnasio y la palestra, del siglo IV a. C., restaurado en época romana. En la terraza superior se situaba el xystos, un área cubierta donde se entrenaban los atletas. En la terraza inferior se situaba la palestra y un santuario dedicado a Hércules. En el año 120 d. C. los romanos construyeron unas termas.

El tholos, que formaba parte de un santuario en las proximidades de Delfos, dedicado a Atenea Pronea («frente al templo»), donde se alojaba la Pitia y debían efectuar el primer sacrificio quienes venían a Delfos para consultar el oráculo. Fue atribuido por Vitrubio a Theodoros de Focea entre los años 400 y 380 a. C. Cuenta con estilobato, nave y peristilo circular de cuyas veinte columnas dóricas en el exterior y diez corintias en el interior solo se mantienen en pie tres de las primeras.

O

LIMPIA, UNA URBE SAGRADA

Olimpia, junto con Delfos, albergó el santuario más importante durante la época clásica y fue la principal de las anfictionías griegas, una institución que surgió como compensación natural, podríamos decir, de la particular idiosincrasia griega y de las condiciones naturales de su geografía. Los griegos no eran un solo pueblo sino varios íntimamente emparentados: eolios-aqueos-dorios-jonios..., que ni siquiera llegaron al territorio al mismo tiempo. Los pequeños valles, de fácil cultivo y no muy complicada defensa, las no muy extensas islas, las cadenas montañosas, determinaron pequeños agrupamientos. La primitiva aldea central, ubicada en una colina segura, se terminó convirtiendo en la acrópolis sagrada y la población se instaló en su falda. Pero la zona circundante continuó invariable y, de este modo, tuvo lugar la formación de la ciudad-estado: el núcleo de población y la pequeña comarca natural que podían cultivar y defender sus habitantes.

Tholos de Delfos, un peristilo circular de veinte columnas dóricas en el exterior y diez corintias en el interior rodeaban la nave.

En la antigua Grecia nunca existió el concepto de Estado y Nación en el sentido actual, y mucho menos el de Imperio. Los griegos

jamás alcanzaron una auténtica unidad. Su historia es una sucesión de inacabables guerras fratricidas que solo terminaron con su total sometimiento al vecino fuerte del norte: la Macedonia de Filipo II.

Las anfictionías sirvieron de terreno neutral para las entrevistas políticas y las mediaciones pacificadoras entre los eternos rivales y, sin embargo, colindantes. Eran respetadas por todos a causa del carácter religioso que las presidía. Política y religión eran inseparables en aquella Grecia, junto con la cultura y el deporte, a lo que se añadía la existencia de oráculos que remataban el ambiente atrayendo a individuos ávidos de respuestas divinas.

De ahí que varias ciudades-estado se reunieran en torno a una anfictionía que tenía su sede en un conjunto monumental donde se celebraban ritos comunes, pero ninguna superó a Olimpia, pues era la única que establecía periodos de tregua total en base a sus juegos deportivos, solemnidades religiosas, ocio, arte y cultura, que se desarrollaban en torno al gran santuario panhelénico.

El primitivo santuario de Olimpia, en la región de Élide, en el fértil valle del río Alfeo, al pie del monte Kronio (noroeste del Peloponeso), reunía en principio a las comunidades eleas más cercanas, hasta que a lo largo del siglo VIII a. C. fue recibiendo cada vez mayor número de visitantes, que le proporcionaron un gran renombre en toda la Hélade.

En cuanto a los cultos, como sucedió en Delfos, en Olimpia los más primitivos se referían a divinidades apenas diferenciadas de las fuerzas de la Naturaleza, especialmente, de tipo subterráneo, relacionadas con la regeneración. La principal divinidad se trataba de Gaia o Gea, el seno de la tierra profunda y oscura. Posteriormente, esta adoración se reflejó en el culto a Deméter, a quien se adoró en el interior del Heraión, y Afrodita Urania

(«Celestial», frente a la Afrodita Pandemos: «terrenal», «sexual»), a la que se dedicó el Metroón, cuyas ruinas se conservan.

El monte Kronio evoca el nombre del dios Cronos, el padre de Zeus, destronado por este. Olimpia, en su templo dedicado al padre de los dioses de la tercera-cuarta generación, fue la mansión predilecta y oficial del dios supremo de los griegos históricos.

Las ruinas de Olimpia son una sucesión de restos de monumentos pertenecientes a diversas épocas. Por orden de situación, según se llega al lugar, se encuentra, primero, el Gimnasio, edificio helenístico del siglo II a. C. formado por un espacio rectangular rodeado por columnas. En su patio de 10 metros de ancho había dos pistas de tierra de 192 metros de largo, en las que se desarrollaban las carreras. También se celebraban en este recinto las competiciones de salto de longitud, lanzamiento de disco y de jabalina.

A continuación, se halla la Palestra, de finales del siglo III a. C., un gran espacio cuadrado de 66 metros de lado con cuatro pórticos y habitaciones para el servicio de los atletas que competían en la arena central.

Próximo, el Theokoleón, construido en el siglo IV a. C. como mansión para los tres grandes theokolos o sumos sacerdotes que se nombraban en cada olimpiada. Tenía una disposición cuadrada con ocho habitaciones y un patio central que contaba con un pozo. Fue ampliado en época romana con nuevas habitaciones en el ala este y un nuevo patio.

Al oeste, se halla el Heroón (s. VI a. C.), capilla destinada a la conmemoración de la muerte de un héroe.

A continuación, el taller de Fidias, donde el genio griego, hacia el año 430 –se cree que su labor se suspendería al inicio de las guerras del Peloponeso– esculpió la estatua criselefantina entronizada de Zeus Olímpico (según algunas versiones, con la colaboración de su discípulo Teocosmo), considerada una de las Siete Maravillas de la Antigüedad. Hoy perdida, se conoce por las descripciones de Pausanias y por su efigie, que figura en diversas monedas. Era la estatua titular del templo dórico construido entre 470 – 456 a. C. por Libón de Élide, famoso por los relieves de sus metopas y frontones, de los que ya hablamos en el epígrafe del «estilo severo». Se trataba de un edificio hexástilo y períptero con una perístasis de seis por trece columnas (conforme a la proporción clásica) y dos in antis a la entrada del pronao y del opistodomo. En la nao, una doble fila de siete columnas dóricas superpuestas rodeaba la magnífica y colosal estatua, que alcanzaba los 13 metros de altura incluyendo el pedestal; estaba colocada sobre un piso revestido de piedra negra de Eleusis al objeto de hacerla destacar, pudiendo ser admirada desde una estrecha galería superior, a la que se accedía por una escalera de caracol. Su interior estaba hueco, consistía en un armazón de madera sostenido por una vara clavada en el suelo, cuya incisión aún puede apreciarse. Portaba los atributos del poder: corona de olivo, cetro rematado por el águila en su mano izquierda y, en la derecha, extendida, sostenía una Niké antropomórfica, al igual que la Atenea Parthenos. Su rostro era de marfil, los cabellos de oro, los brazos también de marfil, los pies, que asomaban bajo la túnica que le cubría la mitad inferior del cuerpo, calzaban sandalias de oro. El resto de la pieza se había elaborado con arcilla y yeso. De acuerdo con la versión de Pausanias, la dorada túnica del dios se adornaba con lirios y en el trono abundaban las incrustaciones de marfil, piedras preciosas, oro y madera de ébano. Su mayestática figura, de solemne posición frontal, resplandeciente en la penumbra del interior del templo, solo estaba iluminada por una luz que repicaba en un estanque de aceite situado enfrente, en el cual, además, se reflejaba la imagen, produciendo una gran impresión en quienes se acercaban al dios. En el centro del pedestal sobre el que estaba dispuesta, Eros recibía a Afrodita recién nacida de la espuma provocada en las olas por los genitales de Urano al caer castrados por su hijo Cronos. Helios en el carro de la mañana y Selene en el

caballo de la noche, ocupaban los extremos. Su iconografía puede considerarse antecedente del Pantocrátor cristiano.

Reproducción de la estatua de Zeus Olímpico en el Museo del

Hermitage en San Petersburgo.

Al suroeste se encuentra el Leonideón, edificio cuadrado construido entre 330 – 320 a. C. por el arquitecto y mecenas Leónidas de Naxos, de quien tomó el nombre («casa de Leónidas»). Rodeado por un peristilo exterior de 138 columnas jónicas, constaba de un patio central con jardín y fuentes al que se accedía por cuarenta y ocho pilares corintios. En él se hospedaban los huéspedes distinguidos y los atletas hasta que en el siglo I se levantó otra construcción para acoger a las autoridades romanas.

No lejos se encuentra el Bouleuterión, donde se alojaban y celebraban sus sesiones los helanódicas o jueces de los Juegos Olímpicos, encargados de resolver sobre las cuestiones que se presentaran durante el desarrollo de los mismos. Aunque se desconoce la fecha, se cree que debió construirse entre los siglos VII - VI a. C. Estaba formado por dos naves que enmarcaban un patio interior cuadrado de 14 metros de lado, en cuyo centro se levantaba una estatua de Zeus Horcio («Vengador», portador de un rayo en cada mano), ante la que juraban acatamiento a las normas de la competición tanto jueces como atletas participantes en los juegos. En época helenística se añadió un pórtico jónico en el lado oriental. Los romanos edificaron otro pórtico de estilo dórico.

El Heraión –del que ya hablamos en el capítulo 4– era un templo dórico hexástilo y períptero erigido en el siglo VI a. C. a la diosa Hera sobre las ruinas de otro anterior. Según Pausanias, en su interior destacaba la imagen de la diosa entronizada. A su lado estaba una estatua de Zeus en pie, además de otros dioses, según afirmaba, todas criselefantinas, así como una escultura en mármol de Hermes con Dionisos niño, atribuida a Praxíteles.

El Metroo era un pequeño templo dórico, al norte del de Zeus

Olímpico y al este del anterior, consagrado en el siglo IV a. C., según Pausanias, a Rea, madre de los dioses. Estaba situado al pie de la gruta natural por la que se creía que se llegaba a comunicar con la diosa, donde ya existía un antiguo santuario. Los romanos lo modificaron y adaptaron a sus cultos, sustituyendo el de la diosa madre por el de los emperadores.

El Pritaneo, al norte del Heraión, varias veces renovado, era un edificio cuadrado del siglo V a. C. destinado a los pritanos, funcionarios encargados de la administración económica. En su interior estaba el altar de Hestia y se guardaba la llama olímpica. En su mitad norte se hallaba el Hestorión, espacio destinado a los banquetes que se ofrecían a los huéspedes ilustres.

Con un aforo para unos 50.000 espectadores, el Stadión o Estadio tenía una pista de 212,54 m (697,3 pies) de largo y 28,5 m (94 pies) de ancho. Las gradas eran de tierra, pero en la ladera sur existía una plataforma de piedra, la exedra, en la que se sentaban los jueces. Enfrente, en la parte norte, existía un altar dedicado a la diosa Deméter.

En el Hipódromo se celebraban las carreras de caballos y mulas, así como las de carros de caballos de dos tiros (bigas) y de cuatro (cuadrigas).

Para conmemorar la victoria de Keronea, Filipo II de Macedonia mandó levantar el Filipeion, cerca del Pritaneo, entre el Pelopeion (cenotafio dedicado, según la leyenda, por Heracles a su ascendiente Pélope, mítico primer organizador de los juegos) y el Heraión. Se trata de un tholos dórico rodeado por dieciocho columnas que albergaba las estatuas criselefantinas que Leocares esculpió del rey y de los príncipes y princesas del reino de Macedonia: Filipo, Alejandro –quien terminó la

obra–, Amintas, Olimpia y Eurídice.

En Olimpia se encuentran también restos de la villa que mandó edificar el emperador Nerón al noreste del templo de Zeus Olímpico y el arco de triunfo al este del Bouleuterión, con el fin de hacer coincidir su estancia en la urbe con los Juegos Olímpicos, que ordenó adelantar dos años, celebrándose la 211a Olimpiada en el año 67 en lugar de en el 69.

Hacia el año 153, Herodes Ático, en honor de su esposa Regila, mandó construir un Ninfeo o Exedra, que consistía en una fuente monumental al final de un acueducto que traía el agua al lugar.

Entre las obras de arte, aún se conservan en el museo el Zeus raptando a Ganímedes (h. 480-470 a. C.), la Victoria de Peonios de Mendes (s. IV a. C.), el Hermes con Dionisos niño de Praxíteles (s. IV a. C.) y otras.

Hermes con Dionisos niño, de Praxíteles, exhibiendo la característica curva en la cadera que lleva el nombre de su autor. By Roccuz [1] - Own work, CC BY-SA 2.5 it.

Después de la época romana, que comenzó con la conquista del siglo II a. C., a pesar de la reconstrucción de muchos edificios y la añadidura de otros, el espíritu de Olimpia se fue diluyendo. En los siglos II y III d. C., aprovechando elementos arquitectónicos y estatuas que yacían por el suelo, hubo que improvisar un muro de cierre del Altis para evitar los saqueos, pero las masas habían permutado su primitivo fervor religioso por la diversión o el negocio en el mercado. El cristianismo vio un peligro de paganismo militante en el recinto y Teodosio I, ya convertido a la nueva fe, prohibió los cultos paganos en el 393. Teodosio II, en un acto vandálico, decidió la destrucción de todos los templos antiguos, cuyos restos fueron prácticamente reducidos a escombros por un terremoto en el siglo VI. Una iglesia bizantina se erigió sobre el taller de Fidias como centro de una aldea que, en poco tiempo, también terminó desapareciendo, azotada por fenómenos de la Madre Naturaleza como las inundaciones provocadas por el cambio de curso del río Alfeo. Las ruinas desoladas fueron lo que se encontraron los arqueólogos, primero franceses y luego alemanes, que comenzaron las excavaciones en el siglo XIX.

Los juegos atléticos que se celebraban cada cuatro años en el entorno del santuario, solo comparables por su importancia a los juegos Píticos que tenían lugar en Delfos, atraían a los representantes de las principales polis para pugnar por la gloria de su patria chica. Los primeros de los que se tiene constancia tuvieron lugar en el año 776 a. C., origen de la cronología oficial griega, y se mantuvieron hasta el 393 d. C., siendo recuperados en las modernas olimpiadas a partir del siglo XIX.

La principal competición era la carrera de carros, aunque también destacaban otras pruebas deportivas como carreras a pie,

lanzamiento de jabalina y de disco, salto de longitud, boxeo y pancracio, una lucha cuerpo a cuerpo que se regía por el «todo vale».

Además de los santuarios de Delfos y Olimpia, en torno al de Zeus en Nemea y al de Poseidón en el istmo de Corinto tuvieron lugar, a partir del siglo VI a. C., los juegos Nemeicos e Ístmicos, puestos en práctica por los corintios aprovechando, sobre todo estos últimos, su excelente posición geográfica como cruce de la ruta terrestre que comunicaba la Grecia central con el Peloponeso, y la vía marítima que unía el mar Egeo con el istmo de Corinto.

Nueve días más tarde se celebraban los Asclepeia, en torno al Hierón de Asclepio en Epidauro, a cuyo Asclepeion o santuario del dios peregrinaban gran número de enfermos que confiaban curarse a través de los sueños interpretados por los sacerdotes. Lo más positivo fue que, en tal ambiente hospitalario, la medicina logró cierto desarrollo.

Así mismo, en la isla de Delos, en los alrededores del templo de Apolo, los jonios celebraban las panegíricas, que incluían competiciones deportivas además de certámenes de canto y danza.

6

Del clasicismo al helenismo a través del «estilo bello»

L

A ARQUITECTURA CLÁSICA MÁS ALLÁ DE

A

TENAS Y LAS GRANDES OBRAS DEL SIGLO

IV

A.

C

.

Para conocer la arquitectura clásica de la segunda mitad del siglo V a. C. más allá de Atenas tenemos que desplazarnos al Peloponeso. Aquí está el templo de Apolo en Bassae (Figalia), construido con posterioridad al año 430 a. C., según Pausanias, por Ictino, uno de los arquitectos del Partenón. Anfipróstilo e in antis, consta de un pórtico dórico hexástilo y quince columnas laterales que no se corresponden, pues, con la proporción clásica. En el interior cuenta con pronao y una nao con dos hileras de cinco columnas de amplia basa adosadas a los muros laterales, y capitel jónico con volutas y medias volutas predecesoras de los modelos de cuatro caras y del orden corintio compuesto; encima corre un friso ilustrado con la Centauromaquia y la Amazonomaquia, en cuyas figuras falta la esbeltez y ligereza de la escuela ateniense. Al fondo, un ádyton en el que se elevaba una columna coronada con el primer capitel corintio del que se tiene noticia y situada frente a una novedosa puerta lateral de acceso.

Templo de la Concordia en Agrigento, Sicilia. De estilo dórico y fachada hexástila cuenta con trece columnas laterales, de acuerdo a la proporción clásica (el doble más 1).

A continuación, tenemos que ir hasta la Magna Grecia, donde se levanta el templo de la Concordia de Agrigento (440 – 430 a. C.), Sicilia, llamado así porque se cree que estuvo dedicado a esa diosa. Construido en estilo dórico sobre un basamento para salvar los desniveles del terreno, contemporáneo del Partenón y en muy buen estado de conservación –al contrario que aquel–, consta de un alto crepidoma de cuatro escalones y fachada hexástila con trece columnas laterales, dentro de la proporción clásica (el doble más 1), y un peristilo de treinta. En el interior presenta la división habitual en pronao con columnas in antis, nao y opistodomo también con dos columnas en anta.

Segesta (Sicilia). El inconcluso templo dórico de fines del siglo V a. C., hexástilo y períptero, con sus columnas que quedaron sin estriar.

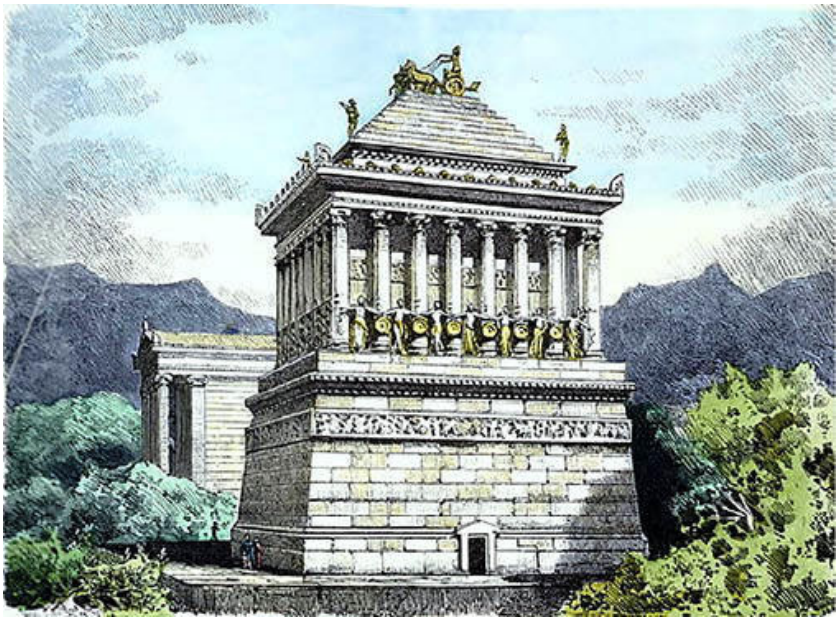
En Segesta (Sicilia) se encuentra uno de los templos dóricos mejor conservados, hexástilo y períptero. Comenzado hacia 430 – 420 a. C., nunca se llegó a terminar, como se aprecia en sus columnas sin estriar; se desconoce, por tanto, la divinidad a la que estuvo consagrado. Alguna teoría afirma que en realidad no se trata de un templo sino de una columnata con arquitrabe, friso y frontón que solemniza un antiguo lugar sagrado.

Después de la guerra del Peloponeso, Atenas, derrotada, deja de ser el centro de las artes y cobran importancia las satrapías de Asia Menor, donde se concentran las principales obras arquitectónicas, en las que alternan los templos con las construcciones públicas como los teatros y, muy especialmente, los sepulcros monumentales.

En esa línea se hallan los grandes monumentos funerarios que se levantaron rayando o pisando ya el siglo IV a. C., predecesores del imponente Mausoleo de Halicarnaso y del de Alejandro Magno en la ciudad egipcia que lleva su nombre. Se trata del Heroón de Trysa y el Monumento de las Nereidas de Janthos, ambos en la región de Licia.

El primero, construido hacia el 380 a. C., es un recinto cuadrangular con cubierta a dos aguas, en cuyo interior se encuentra el templete funerario. La parte baja del muro que rodea el perímetro estaba adornada con bajorrelieves dispuestos en friso continuo, hoy en el Museo de Historia del Arte de Viena. La temática combinaba escenas de caza y guerra con otras de tipo mitológico como la Amazonomaquia, el rapto de las hijas de Leucipo, Teseo, Odiseo matando a los pretendientes de Penélope o los Siete contra Tebas, que recoge la tragedia de los hijos de Edipo narrada con este título en la obra de Esquilo. Bailarines masculinos con cestos de flores sobre la cabeza se muestran en las jambas de las puertas y en el dintel aparecen prótomos de toros alados, característicos del arte asirio y persa.

El Monumento de las Nereidas es algo anterior, en torno al 400 a. C. Hoy reconstruido en el Museo Británico de Londres, donde se hallan los relieves que en su tiempo lo adornaron, se trataba de un templete jónico, tetrástilo y períptero con seis columnas laterales, levantado sobre un alto basamento con el mismo número de metros, decorado con dos frisos de distinta anchura en los que se representaban, respectivamente, al difunto combatiendo en primera línea y el asedio de una fortaleza. En cada uno de los tres intercolumnios una nereida en movimiento, con sus ropas pegadas al cuerpo, adornaba la entrada. Tanto en el arquitrabe como en el friso del templete y en el tímpano del frontón que lo remataba abundaban los relieves, en los que figuraban escenas de caza y banquetes funerarios. En el frontón este, la pareja real difunta con su cortejo fúnebre.



El mausoleo de Halicarnaso (1886), pintura de la serie «Siete Maravillas del Mundo Antiguo», de Ferdinand Knab.

Respecto al Mausoleo de Halicarnaso, una de las Siete Maravillas de la Antigüedad, se trata de la monumental tumba del rey Mausolo de Caria –de quien toma el nombre el monumento– y de su esposa Artemisia, iniciado en el año 352 a. C. por encargo de esta al fallecer su cónyuge. El diseño fue de los arquitectos Sátiro de Paros y Phyteo tomando como modelo los ostentosos monumentos funerarios de otros príncipes de Asia Menor, entre ellos, el Monumento de las Nereidas que acabamos de ver. Elevado sobre un pedestal de unos 130 metros de perímetro, y con una altura cercana a los 50 metros, se trataba de un templo jónico períptero con cubierta en forma de pirámide truncada constituida por veintitrés escalones y coronada por una cuadriga. Así y todo, su belleza estaba en la decoración, realizada por los escultores Escopas, Bryaxis, Leóceres y Timoteo. Cada uno se ocupó, por ese orden, de las fachadas este, norte, oeste y sur. En el pedestal, dos frisos representaban una Centauromaquia y una Amazonomaquia; en otro

tercero, dispuesto rodeando la nave, aparecían efigiadas carreras de caballos. Los restos que se conservan, entre ellos una estatua de bulto redondo conocida como el Maussolos u otra de la reina Artemisia, se hallan en el Museo Británico de Londres.

El mausoleo resistió los envites del tiempo hasta principios del siglo XV (1405), cuando un seísmo lo envió a tierra. Transcurriendo la centuria siguiente (1515), los Caballeros de la Orden de Malta desmontaron lo poco que quedaba en pie para construir con sus piedras el castillo de San Pedro de Halicarnaso.

En el año 356 a. C., coincidiendo con el nacimiento de Alejandro, se produjo el incendio del Artemisión de Éfeso, provocado por un tal Eróstrato con el único fin de dejar su nombre escrito en la historia. Fue reconstruido de nuevo en 323 a. C. por Dinócrates, el arquitecto favorito del conquistador macedonio, tras la muerte de este, respetando, básicamente, la planta original salvo el añadido de un crepidoma escalonado de doce gradas y 2,68 metros de altura. Tres hileras de ocho columnas al frente, dos de nueve al fondo y otras dos de veintiuna en los laterales, componían las ciento diecisiete columnas de 60 pies de alto (unos 18 metros) que rodeaban el majestuoso templo, muchas decoradas con relieves tanto en los tambores como en sus pedestales. En el interior, tras el pronao, se entraba en la larga y estrecha cella –al modo arcaico– que albergaba la estatua de la diosa de dos metros de altura, realizada en madera de vid y recubierta de oro y plata. Al fondo, un breve opistodomo. Una columna en pie y dos tambores y medio de otra son los únicos vestigios que quedan hoy de la que fuera una de las Siete Maravillas de la Antigüedad, que albergó, entre otras obras de arte como las célebres amazonas Mattei, Sciarra y Capitolino, que luego comentaremos, esculturas de Fidias, Policleto y Escopas.

En cuanto a otros templos jónicos de Asia Menor, tenemos los de Atenea Polias en Priene, el de Artemis-Kybele en Sardes, capital del reino de Lidia, y el templo de Apolo en Dídimi, cerca de Mileto. El

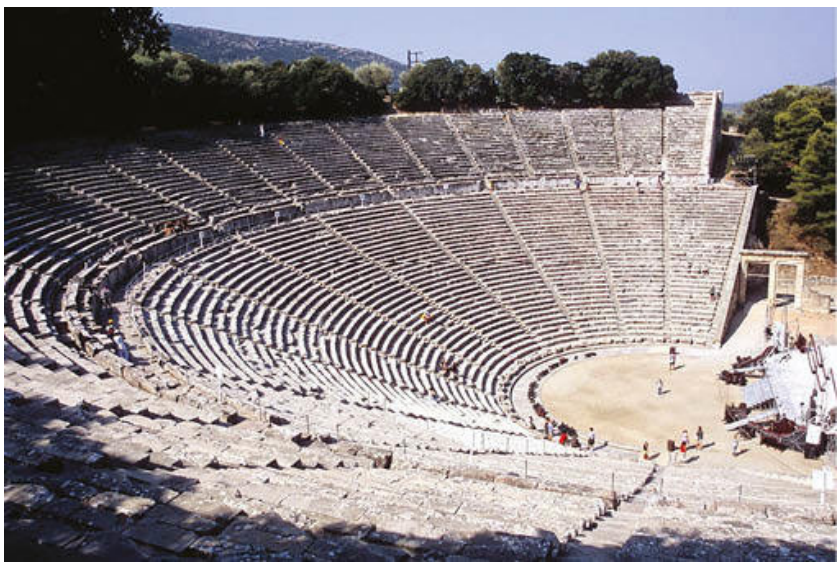
primero, iniciado hacia el 340 a. C. por el maestro Pytheo, es hexástilo con once columnas laterales, anfipróstilo e in antis tanto ante el pronao como en el opistodomo. La estatua de la diosa era una copia de la Parthenos de Fidias. El templo no se concluyó hasta dos siglos después.

El gran templo de Artemis-Kybele, levantado en el siglo IV a. C. sobre otro del siglo anterior, es octástilo, pseudoperíptero y doblemente próstilo, con sus dos pórticos al descubierto.

El Didimaion fue trazado por Peonio de Éfeso (arquitecto del Artemisión) y Daphnis de Mileto, e iniciado en 313 a. C., aunque no se finalizó hasta el 41 d. C. Construido sobre otro anterior, se trata de un templo díptero y decástilo con veintiuna columnas laterales. Cuenta con un pronao muy desarrollado, al que anteceden tres hileras de cuatro columnas cada una. La cella, hípetra, es decir, descubierta, guardaba al fondo la broncínea estatua del dios en un templete tetrástilo. La abundancia de decoración en zócalos, basas, plintos, capiteles y entablamentos evidencia el paso de los siglos y las modas artísticas por el último gran templo jónico, comenzado rayando los albores del helenismo.

De esta época son también la Linterna de Lisícrates en Atenas y el teatro de Epidauro cerca de Ligurio, en la Argólida. De la primera ya hemos hablado anteriormente. El segundo formaba parte del Hierón sagrado, que incluía el Asclepeion o templo de Asclepio, el Abaton o estoa que acogía a los recién llegados, el Enkoimeterion (una gran sala donde los enfermos dormían esperando las curas), el Katagogeion (edificio cuadrado con cuatro patios de columnas dóricas y dieciocho habitaciones en dos plantas para acoger a los enfermos que no cabían en el anterior), el estadio, la palestra, el gimnasio y los baños, así como los templos de Afrodita y Temis y otros recintos posteriores de época romana. Conjugando el entorno natural con la obra arquitectónica, modelo de proporciones y extraordinaria acústica, que ha llegado en excelentes condiciones

hasta nuestros días, fue construido a mediados del siglo IV a. C. con la disposición habitual de los teatros griegos por Policleto el Joven, autor también del tholos de la ciudad, que contaba con un peristilo de veintiséis columnas dóricas sobre las que reposaba un entablamento adornado con metopas que lucían simples rosetas. Catorce columnas corintias rodeaban la cella, pavimentada en blanco y negro con losetas romboidales. Su fama y calidad no anduvo a la zaga de los otros tholos construidos en Olimpia o Delfos, que hemos visto en sus correspondientes epígrafes.



Teatro de Epidauro cerca de Ligurio, en la Argólida. Conjugando el entorno natural con la obra, fue construido por Policleto el Joven a mediados del siglo IV a. C.

Respecto al templo de Asclepio (en las cercanías de otro antiguo santuario dedicado en el siglo VIII a. C. a Apolo Maleatas, padre del dios de la medicina), tradicionalmente considerado su lugar de nacimiento, era de estilo dórico; albergaba en el interior la estatua criselefantina del dios entronizado con un perro a sus pies y sosteniendo a modo de atributo el bastón con una serpiente

enroscada, obra de Trasímenes de Paros. Su dimensión era igual a la mitad de la del Zeus de Olimpia.

A mediados del siglo IV a. C., además del anterior, aún se construyen templos dóricos en el Peloponeso, como el de Atenea Alea, en Tegea, cuyo diseño y decoración escultórica fue obra de Escopas de Paros. Anfipróstilo y hexástilo de catorce columnas laterales, contaba en planta con pronao in antis, nao con siete semicolumnas de capitel corintio adosadas a los muros laterales y opistodomo igualmente in antis.

También en la Argólida se conservan los cimientos de dos estructuras piramidales de base rectangular, una de ellas próxima al teatro de Epidauro y otra conocida como la pirámide de Hellenikon; ambas levantadas hacia fines del siglo IV a. C. sobre construcciones protoheládicas. Se cree que se trataba de fortines de vigilancia en los que residían guarniciones militares.

U

NA ESCULTURA, REGIDA POR LA ARMONÍA DEL CANON

Para los griegos el hombre era la medida de todas las cosas y, en su veneración más que admiración por el cuerpo humano, el objetivo del artista consistía en plasmar de la manera más idealizada posible la anatomía humana en su desnudez, que la acercaba a la divinización propia no solo de los seres del Olimpo, sino de aquellos mortales considerados en un estadio superior a la vulgar condición humana, como fueron los héroes.

El siglo V representó la conquista de la perfección formal, el movimiento y el dominio de la técnica del «paño mojado».

El clasicismo puro está presidido por la obra de Fidias y Policleto. Del taller del primero salieron, además de los relieves del Partenón y las dos magníficas estatuas criselefantinas de Zeus Olímpico y Atenea Parthenos, que ya hemos visto, otras dos piezas en bronce de la misma diosa, lamentablemente también perdidas: Atenea Lemnia y Atenea Prómakos. La primera recibe ese nombre porque fue encargada por los colonos de la isla de Lemnos, después del 450 a. C. De tamaño algo mayor del natural, llevaba la lanza en una mano y con la otra sostenía el casco, mostrando, pues, la cabeza descubierta, recogido el pelo con la taenia, una sencilla cinta lisa y ancha que resaltaba la belleza y naturalidad de la diosa, efigiada aquí no como guerrera que salvaguarda la polis sino como diosa de la paz, por lo que tampoco lleva la égida colocada en posición de combate sino terciada sobre el pecho.

La Atenea Prómakos era una colosal estatua de unos 15 metros de

altura, fundida hacia el año 460 a. C. en conmemoración de la victoria frente a los bárbaros, al decir de Demóstenes. Su imponente estampa se ofrecía al visitante nada más traspasar los Propileos. El casco y la lanza destacaban sobre toda la acrópolis y resultaban visibles desde los barcos antes de arribar a puerto.

Obra del genial escultor fueron igualmente el Apolo Parnopios, la Afrodita Urania y la Amazona herida. El primero, identificado con la copia romana del siglo II d. C. conocida como Apolo de Kassel porque se conserva en el museo de esta localidad alemana, debió de ser fundido en bronce en torno al año 450 a. C., también con destino a la Acrópolis. El majestuoso dios, desnudo, erguido, con ambos pies en el suelo –quizá formando una base demasiado escasa para el fornido cuerpo–, llevaba la rama de un árbol en su mano izquierda y sostenía el arco en la derecha.

La Afrodita Urania (hija de Urano, «celestial», en contraposición a la Afrodita Pandemos o «terrenal», de todos, con carácter sexual), en mármol de Paros para el ágora de Atenas y crisoelefantina para el de Elis –cuya réplica en mármol se puede ver en el Antikensammlung de Berlín–, una de las últimas obras de Fidias, en torno al 430 a. C., marcaba con los pliegues de su fina túnica las formas de su voluptuoso cuerpo mientras pisaba una tortuga con uno de sus pies indicando que salía del mar (Anadyomena).

Amazona herida modelo Landsdowne, en el Palacio del Quirinale de Roma, copia romana del original en bronce de Policleto de Argos, en el 430 a. C. By Sailko - Ownwork, CC BY 3.0

La Amazona herida fue una de las estatuas en bronce que, según Plinio en su Historia Natural, concursaron en el 440 a. C. con destino al Artemisión de Éfeso, lugar que legendariamente había servido de refugio a las amazonas cuando luchaban contra los griegos. Los otros concursantes fueron Cresilas y Policleto, quien terminó alzándose con la victoria tras una segunda votación de los propios participantes. Las tres obras, que conocemos por copias romanas en mármol, seguían el mismo modelo de pelo corto con raya al medio, vestidas con jitón cayendo por encima de la rodilla y dejando un seno al descubierto. Atribuidas por el mismo orden a los artistas citados, se conocen con los nombres de Amazona Mattei, Amazona Capitolina y Amazona Landsdowne con su posible variante Sciarra. Se atribuye una cuarta, conocida como la Doria-Pamphili, a un tal Phradmón, de quien nada más se sabe. La principal diferencia entre ellas radica en la postura, aunque todas están en ligero contraposto, apoyándose levemente sobre un pilar y alzando su mano derecha en señal de dolor. La primera, que es la de Fidias y se tiene por la más proporcionada, sujetaba al mismo tiempo su arco.

Al estilo fidíaco pertenecen, además de los relieves y Cariátides del Erecteion, las estelas funerarias, que generalmente consistían en una pieza cuadrangular en la cual figuraban en alto o medio relieve grupos de dos personajes: un hombre despidiéndose de su esposa, una viuda sentada acompañada de su doncella o de su hijo..., predominando la actitud serena, resignada.

Copia romana del Doríforo de Policleto. Prototipo del canon, la altura de la figura humana equivale a siete veces la cabeza. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Policleto, según Plinio, fue discípulo, como Mirón y Fidias, de Ageladas de Argos y, como al segundo de ellos, se le atribuye hacia el 423 a. C. una estatua criselefantina de Hera con destino al Heraión de Argos, probablemente, su patria chica. Su obra representa la medida, la proporción y la perfección formal. Broncista por antonomasia, en consonancia con la tradición en el trabajo de este metal que se profesaba en el Peloponeso, se especializó en las estatuas de atletas victoriosos a tamaño natural. Entre ellas, destacan, hacia el tercer y último cuarto del siglo V a. C., sus dos grandes obras: el Doríforo y el Diadumeno. El primero («el portador de la lanza») representa a un atleta caminando con la jabalina apoyada sobre su hombro izquierdo. El segundo («el que se ciñe una cinta en la cabeza») se trata del dios Apolo más que de un atleta victorioso, como también se ha especulado. El Doríforo se conoce también como el Canon, ya que representa el modelo de proporciones ideales para el cuerpo humano, establecido en su tratado de las proporciones, titulado así, Canon: la altura de la figura humana equivale a siete veces la cabeza. En postura de contraposto, equilibrando al caminar la posición de una parte del cuerpo relajada con la firmeza de la opuesta, muestra un estudio anatómico ciertamente exagerado, no tanto en los pectorales como en los músculos del abdomen y los pliegues inguinales, que consisten en segmentos de circunferencia al igual que el arco torácico, cuyos centros se hallan en el ombligo.

Diadumeno de Policleto. Muestra la posición armónica, equilibrada, de los brazos levantados, separados en consonancia con los pies. Museo Arqueológico Nacional de Atenas. By Ricardo André Frantz (User:Tetraktys) - taken by Ricardo André Frantz, CC BY-SA 3.0.

El Diadumeno, algo más tardío sin abandonar el siglo V a. C., digamos que supone un mayor virtuosismo, plasmado en la cabeza más inclinada y la posición armónica, equilibrada, de los brazos levantados, separados en consonancia con los pies, que también lo están mientras efectúan un paso; así mismo, la anatomía ha sido tratada con mayor suavidad y delicadeza, a juzgar por las copias romanas en mármol que poseemos, puesto que ninguno de los originales, como es habitual, ha llegado hasta nosotros.

Ares Borghese, de Alcámenes. El peso de la fornida anatomía descansa, en perfecto equilibrio, sobre la pierna izquierda. Museo del Louvre. CC BY-SA 3.0 By Earth at English Wikipedia, CC BY-SA 3.0.

Alcámenes, influido por Policleto, esculpió una estatua de Ares, que hoy se conoce como el Ares Borghese, para su templo en la acrópolis ateniense. La distribución de las cargas es distinta al sistema que utiliza el maestro de Argos, puesto que el peso no descansa sobre la pierna derecha sino sobre la izquierda y es el brazo de este mismo lado el que está tensado mientras el contrario cae suelto sobre la pierna distendida.

También en Atenas refiere Pausanias, del mismo autor, una estatua en mármol de Procne con su hijo Itis antes de quitarle la vida, descendientes mitológicos del quinto rey de Atenas, Pandión I. La tragedia se desató en venganza por haber violado Tereo de Tracia, marido de Procne, a Filomena, hermana de esta.

De la misma atribución son el Hermes Propíleo, en la vía de acceso a la acrópolis, y otro Hermes encontrado en Éfeso, ambos un tanto arcaizantes en consonancia con otras obras del mismo escultor, a quien Pausanias adjudica también el grupo de Hécate Epipirgidia («sobre la torre»), próximo al templo de Atenea Niké, en el que figura esta antigua diosa protectora de los hogares, de los caminos y las encrucijadas, representada por vez primera en su forma triple (tres figuras unidas por la espalda), mientras Micón de Atenas, a quien Pausanias confundió con Mirón, según el historiador italiano Domenico Musti, la había representado de manera individual.

Victoria, de Peonios de Mendes. Virtuosismo en la vaporosa túnica

que, con el «paño mojado», el viento adhiere al cuerpo dejando al descubierto una pierna y un seno. Museo Arqueológico de Olimpia. De Carole Raddato from Frankfurt, Germany - Nike of Paionios, Olympia Archaeological Museum, CC BY-SA 2.0.

Además de la Amazona de Éfeso, Krésilas es autor de una estatua de Pericles erigida en la acrópolis hacia el año 430 a. C., en la que el gobernante lucía el casco y la lanza corintia como atributos del estratega. Su rostro, al más puro estilo clásico, expresa el ideal de serenidad característico. Entre otras obras, se le atribuye hacia la misma fecha que la anterior, la Atenea de Velletri, al estilo fidíaco, ataviada con peplo e himatión formando una combinación de líneas verticales y oblicuas en la caída de sus plegados.

La obra más famosa de Peonios de Mendes es la Victoria de mármol, en las últimas décadas del siglo V a. C., dispuesta frente al templo de Zeus en Olimpia sobre un pedestal triangular de 9 metros de altura. El virtuosismo plasmado en la vaporosa túnica que con la técnica del «paño mojado» el viento adhiere al cuerpo dejando al aire una pierna y un seno, al tiempo que la dinámica figura camina con naturalismo adelantando un pie, hablan por sí mismos de las excelencias de este escultor.

Calímaco, escultor y pintor, además de gozar de la fama de haber sido el creador del capitel corintio, mantuvo siempre el prestigio del escultor minucioso que trabajaba el mármol con gran elegancia. Se conoce su habilidad para representar jóvenes bailarinas portando canastillas de flores sobre la cabeza, que ofrecen matices eróticos en las finas y a veces cortas transparencias que las envuelven. En la misma línea de dominio de la técnica del «paño mojado» pueden atribuírsele una serie de ménades danzantes en bajorrelieve, algunas de las cuales se conservan en el Museo del Prado de Madrid. Como obra exenta, se cree suya la Afrodita de Fréjus, en bronce, envuelta también en transparente túnica que marca sus redondeadas formas mientras camina, y cae en diagonal dejando al

aire el hombro y el pecho izquierdo. En el brazo del mismo lado lleva envuelto el himatión y tira de él con la mano derecha, levantada a la altura de la cabeza.

En pleno clasicismo, pero de autor anónimo, se esculpieron las estatuas del frontón de un templo probablemente sito en algún lugar de la Magna Grecia, que fueron trasladadas ya en la Antigüedad al de Apolo Sosiano en Roma. Se conservan la figura de Apolo y tres hijos de Niobe, a los que el dios y su hermana Artemisa están dando muerte por haber presumido la madre de ellos de ser más fecunda que la suya, la de los dioses gemelos. Una de las figuras, en un compuesto de idealismo y expresividad realista, dobla la rodilla, herida en la espalda por una flecha que intenta arrancarse con ambas manos vueltas hacia atrás, y el rostro transido de dolor. Esta, la Niobe de los Jardines de Salustio, abierto el peplo por la acción de la protagonista, constituye, hacia 440 a. C., el primer desnudo femenino en bulto redondo del arte clásico al mostrar el pecho y el vientre, logrando así la conquista de una inhibición frecuente en los pueblos antiguos, que realmente no casaba con el sentido de la integridad humana (cuerpo y espíritu son uno) presente en el pensamiento griego.

Niké desatándose la sandalia, del templo de Atenea Niké (h. 420-410 a. C.). Otro ejemplo de virtuosismo en la técnica del «paño mojado» con la que han sido tratadas sus ropas. De Marsyas, 07.04.2007, CC BY-SA 2.5.

A una época posfidíaca o evolución del estudio de Fidias, corresponden las nikés del templo de la Niké Áptera, como el bajorrelieve de la figura atándose o desatándose la sandalia, de gran virtuosismo en la técnica del «paño mojado» con la que han sido tratadas sus ropas.

El «estilo bello», puente al helenismo

En el siglo IV a. C., pasada la época del clasicismo de Fidias y Policleto, predomina en la escultura de bulto redondo la captación de la tridimensionalidad y multiplicidad de puntos de vista; las obras invitan al espectador a rodearlas para disfrutar de las diversas perspectivas que ofrece la figura en las distorsiones del cuerpo y los gestos, que acompañan con su sentido expresivo la posición de la cabeza y la mirada de los personajes. El interés se extiende en la plasmación anatómica del más mínimo detalle de la musculatura o de los tendones bajo la piel, incluso de la textura de la carne. Hay una abundancia de desnudos femeninos en pos de la belleza.

La nueva tendencia, el «estilo bello», se caracteriza por la sensibilidad y emotividad y, en sus formas expresivas, ofrece dos tendencias: blanda de Praxíteles y dura de Escopas. Lisipo representa el aglutinante de las dos corrientes. La obra de Escopas de Paros, en su expresión de profundo patetismo y, por vez primera en la escultura griega, la representación del dolor, se caracteriza por el movimiento brusco, figuras que se retuercen con sus ojos tallados en órbitas hundidas. Se considera predecesor de la terribilitá o fuerza contenida de las estatuas de Miguel Ángel, plasmación de la

pasión humana. Al no existir obras ciertas, se le atribuyen esculturas de bacantes, un supuesto retrato de Alejandro Magno, un busto de Hércules y una estatua de Ménade.

Esas posiciones son opuestas a Praxíteles, ateniense de nacimiento, que emplea curvas suaves, blandura de líneas, ligero movimiento y cierto balanceo que aportan mayor naturalismo en la búsqueda de la plasticidad del cuerpo humano. Crea en sus figuras la «curva praxitélica», que se produce al apoyar el cuerpo sobre una pierna al tiempo que se flexiona la otra para conseguir un arco en la cintura, que hace sobresalir la cadera del mismo lado. Con esta técnica esculpe desnudos como la Afrodita de Cnido, que representa a la diosa en el baño con un estilo fino y sensual que tuvo repercusiones en modelos helenísticos como la Venus de Médicis o la Capitolina, el Apolo Sauróctono (el dios está observando un saurio o lagarto que trepa por el tronco del árbol en el que está apoyado) y Hermes con Dionisos niño, procedente del templo de Hera en Olimpia, donde el primero de estos dioses, ya adulto, sostiene en un brazo al segundo, que de pequeño le había sido confiado.

Lisipo purifica ambas corrientes y alarga el canon de Policleto hasta ocho cabezas la altura humana. Su obra más conocida es el Apoxiomeno (h. 330 a. C.), un atleta en contraposto que después de la competición se está limpiando con el estrígilo la arena pegada al cuerpo por la grasa con la que se embadurnaban los luchadores para que resbalasen las manos del contrario cuando intentaban trabarse durante la pelea. El balanceo y el equilibrio espacial aportan para el espectador la visión múltiple, o sea, la observación de la obra desde diversos ángulos.

Apoxiomeno de Lisipo (Museos Vaticanos). Un atleta en contraposto que después de la competición se está limpiando con el estrígilo la arena pegada al cuerpo. El balanceo y el equilibrio espacial aportan para el espectador la visión múltiple u observación desde diversos ángulos.

La misma sensación de movilidad en sus giros y escorzos muestra el Hermes Landsdowne, que interrumpe su acción de abrocharse la sandalia y vuelve la cabeza expectante para escuchar las instrucciones de Zeus. En otra de sus obras conocidas, el Hércules Farnesio (h. 325 a. C.), muestra el nuevo tipo de héroe: maduro pero musculoso, y exhausto tras haber realizado sus Doce Trabajos; la habilidad técnica de adelantar un pie mientras retrasa un brazo a la espalda aumenta la sensación de profundidad. La Afrodita de Capua, en la postura de su esbelta figura adelantando un pie, la túnica ceñida a las caderas cubriendo el cuerpo solo a partir del bajo vientre, parece anticipar la Venus de Milo.

Entre otros escultores que trabajaron en la segunda mitad del siglo IV a. C. podemos mencionar a Bryaxis de Caria, autor de una colosal estatua sedente de Hades para su templo de Patara, en Licia, realizada en metales preciosos sobre alma de madera. Similar a ella, la cabeza del Zeus de Otricoli, en ambas se impone el modelo de expresión altiva y cabellos y barbas rizadas, que será característico del helenismo.

Como el anterior, Leocares de Atenas trabajó en el Mausoleo de Halicarnaso y, posteriormente, en el Filipeion de Olimpia, donde son suyas las estatuas de Filipo y Olimpia de Macedonia así como de su joven hijo, el futuro Alejandro Magno, distinguiéndose, pues, como retratista. Además, destacó por sus figuras esbeltas y movidas, en contraposición al patetismo de Escopas. Como obra cierta se le atribuye Ganímedes con el águila y, por su composición semejante, abierta hacia un lado, nada menos que el Apolo de Belvedere, elegante y genial modelo de naturalismo en el desplazamiento del

cuerpo al caminar.

Apolo de Belvedere, copia en mármol, h. 330 a. C., del bronce atribuido a Leocares de Atenas. Elegante modelo de naturalismo en el desplazamiento del cuerpo al caminar.

L

A PINTURA GRIEGA Y EL MOSAICO

A pesar de que la pintura griega ha desaparecido en su mayor parte y solo la conocemos a través de las descripciones de los historiadores y de las copias romanas, sabemos que se manifestó en todo tipo de superficies como la madera, el mármol y la decoración mural a través de técnicas como el temple, el encáustico y el fresco. Las muestras que han llegado hasta nosotros hay que observarlas, principalmente, en el arte de la decoración cerámica, donde tuvo su mayor campo de acción hasta el siglo V a. C.

A esa fecha corresponde el primero de los grandes maestros griegos del pincel, Polignoto de Thasos, que también ejerció como escultor. Se estableció en Atenas a partir del primer cuarto del siglo V a. C., donde se le atribuye, junto a otros pintores y escultores de menor renombre como Mikón y Panainos, la decoración con grandes escenas de batallas, tanto legendarias como históricas (Oinoe, Troya, Amazonomaquia, Maratón), de la estoa de los filósofos estoicos, que recibió por ello el nombre de Estoa Poikilé («pintada»). Pausanias, que sin razón le atribuye por vez primera la «pintura de mujeres con vestidos transparentes, cubrió sus cabezas con mitras de varios colores y (...) comenzó a abrir la boca de sus personajes, a mostrar sus dientes y a dar al rostro un aspecto distinto de la antigua rigidez», le asigna también otra larga serie de pinturas de temática mitológica, entre ellas, dos frescos en Delfos que tratan de la destrucción de Troya y el descenso de Ulises al Hades, compuestas no en forma de friso sino con imágenes yuxtapuestas, sin que podamos conocer, a causa de la ausencia de restos, la presencia o no de perspectiva.

Respecto a la paleta de colores, se cree, también por las notas de Pausanias, que como en la cerámica predominó la escasa variedad (rojo, ocre, blanco, negro y sus combinaciones) y la poca viveza de tonalidades. En cuanto a los personajes, la principal característica sería la grandeza heroica que mostraban en la realización de sus hazañas, el sublime ethos, la conducta o actitud que les caracterizaría.

En sentido radicalmente opuesto se desenvuelve la pintura del anteriormente citado Mikón, que se significa por el pathos, la pasión que imprime a sus figuras en las escenas en friso de la Amazonomaquia del Theseion y de la Estoa Poikilé de Atenas, en la Centauromaquia que menciona Pausanias en el primero o en La aventura de los Argonautas que adornaba el santuario de los Dioscuros o Anakeion en la capital del Ática, temas que servirán de modelo para la decoración cerámica.

De Panainos o Paneno se sabe que era hermano y colaborador de Fidias y se le atribuye La batalla de Maratón en la Estoa Poikilé y la decoración del manto y algunas partes del trono de la estatua de Zeus en Olimpia.

A partir de mediados del siglo V a. C., en el que hasta entonces la influencia de Fidias lo había centrado todo, van desapareciendo las grandes composiciones murales y cobran protagonismo los cuadros de pequeño tamaño con escenas de pocas figuras, de la mano de tres grandes maestros cuyo trabajo se desenvuelve entre fines de este y principios del siglo siguiente: Parrasio, Apolodoro y Zeuxis; sus obras, lamentablemente, se han perdido y solo las conocemos por referencias de autores antiguos como Plinio el Viejo y deducciones respecto a la decoración pictórica de los lekitos de fondo blanco contemporáneos. Se tiene al segundo por inventor del claroscuro y al tercero por perfeccionador de esta técnica en muchos de sus cuadros, cuyo título sí sabemos: Zeus, Eros, Penélope, Marsyas atado, Herakles niño estrangulando a las

serpientes, Familia de centauros... Lo más conocido de este pintor es su célebre anécdota en la que hace gala de un realismo tal que engaña a los pájaros pintando un racimo de uvas, que se acercan a picotear.

El siglo IV a. C. constituyó la cumbre de la pintura griega en la obra de Apeles de Colofón, contemporáneo y único retratista del gran Alejandro por privilegio exclusivo otorgado por este, pero cuyos temas corrieron la misma desgraciada suerte que los de sus antecesores, por lo que de nuevo hay que recurrir a testimonios de escritores como el sirio Luciano de Samósata, que en el siglo II d. C. describe su célebre cuadro alegórico La calumnia, reconstruido por Botticelli en los últimos años del Quattrocento.

En época helenística priman los cuadros tanto de tema mitológico sensual como histórico o funerario, con la importante presencia del paisaje, que por primera vez en la historia del arte adquiere protagonismo por sí solo. Conviven la decoración mural y el cuadro como arte mueble, transportable e independiente, por tanto, del entorno donde está expuesto. También faltan prácticamente los restos, sobre todo, de los siglos III - I a. C., por lo que la única fuente de conocimiento es la comparación con la pintura pompeyana de la época, especialmente el primer y segundo estilo, aunque teniendo en cuenta, como veremos más adelante, que el desarrollo de esta, a pesar de la inspiración en algunos modelos griegos, es completamente independiente.

En cuanto a la musivaria o arte del mosaico, en la cual los griegos no destacaron especialmente, hay que decir que su aparición se remonta al siglo V a. C. Proviene de un perfeccionamiento del primitivo pavimento denominado con el término lithostrotos («guijarros»), que se destinaba a la decoración de suelos y muy raramente de paredes, elaborado con pequeñas piedras blancas o poco coloreadas, recogidas en playas o ríos. Los más significativos se encuentran en Olinto (norte de Grecia) y en Pella (Macedonia),

donde pueden observarse escenas mitológicas y cinegéticas, entre ellas, la Caza del león (330-300 a. C.), en el que es palpable el dinamismo que preside la escena y la hábil combinación de las texturas y colores de las piedrecitas que lo componen.

Este modelo fue evolucionando para ser sustituido posteriormente por los mosaicos elaborados con teselas de diferentes colores. Su máximo desarrollo tuvo lugar en época helenística. Los primeros ejemplos proceden del palacio del rey Eumenes en la ciudad de Pérgamo, firmados por un tal Hefaistos a finales del siglo III o principios del II a. C. Entre los mosaístas, el más célebre fue Sosos de Pérgamo, autor del llamado Mosaico de las palomas, compuesto con teselas de muy pequeño tamaño para la Villa Adriana de Tívoli, y autor también de Oíkos asórakos («casa sin barrer»), una escena cotidiana en cuyo suelo se aprecian los desperdicios de un banquete.

En Delos destacan los mosaicos del pavimento de la Casa de los Delfines, hacia el siglo II a. C., compuesto en sentido circular, con los peces en los ángulos del cuadrado que enmarca la escena. Por la pequeñez de sus teselas, que favorece la representación dinámica, destaca también el Delfín con áncora, de la misma época.

Entre todas las piezas, la más conocida es el mosaico de Alejandro Magno en la batalla de Issos, que hacia el siglo II - I a. C. copia una pintura de Filoxeno de Eretría (h. 320 a. C.) encontrada en la Casa del Fauno de Pompeya. Con unas dimensiones de 5 x 2,70 metros, está elaborado con un millón y medio de teselas de 2 a 3 centímetros cada una. El conquistador macedonio, enarbolando la lanza, combate en primera línea contra las tropas de Darío III de Persia. El dinamismo del combate, los violentos escorzos y la perspectiva tridimensional se manifiestan favorecidos por colores blancos, amarillos, rojos y negros en diversas tonalidades.

Mosaico de Alejandro Magno en la batalla de Issos (s. II - I a. C.). El dinamismo del combate, los violentos escorzos y la perspectiva tridimensional se manifiestan favorecidos por colores blancos, amarillos, rojos y negros en diversas tonalidades. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Respecto a los mosaicos de temática egipcia, muy abundantes también en esta época, destaca el mosaico Barberini o Paisaje en el Nilo, de principios del siglo I a. C., que exhibe la fauna que habita en el cauce del río y la vegetación de sus orillas junto a pequeñas escenas de género en la parte inferior, donde se muestran templetes, palacios, cabañas, embarcaciones diversas y personajes habituales como sacerdotes, soldados, campesinos, cazadores, pescadores...

E

L HELENISMO

Cronológicamente, el helenismo constituye el periodo cultural comprendido entre la muerte de Alejandro Magno (323 a. C.) y el suicidio de Cleopatra VII de Egipto y Marco Antonio tras su derrota en la batalla de Accio (31 a. C.), pudiendo alargarse hasta la proclamación de Augusto como emperador de Roma (27 a. C.).

Alejandro (nacido en 356 a. C.) no tuvo, como César, cronistas dignos de su época. Discípulo de Aristóteles desde los trece años, aprendió de este el amor por la cultura. Se hizo acompañar en sus conquistas por hombres de ciencia: historiadores, geógrafos, etc., aunque no sigue al filósofo en sus principios políticos: Aristóteles era partidario de la república, Alejandro de la monarquía.

Como estadista, habría que considerar si era viable su idea de fusión de pueblos, en la que creyó y puso los medios necesarios. Hoy día queda como una utopía. Administrativamente, conserva las satrapías persas, aunque sitúa a personas de su confianza al frente o al lado de los gobernantes. En el terreno político y económico, prepara la división de poderes (civil y militar) y acuña moneda. Geográficamente, grandes zonas del planeta se abren al estudio: las crecidas del Nilo, las mareas del Índico. Desaparece la polis en pro de la cosmópolis.

Se admite su insaciabilidad conquistadora, un ególatra nacido para la gloria. Para el historiador alemán Johan GustaV Droysen, en su clásica Historia de Alejando Magno (1833), representa el fin y comienzo de una época: fin de una democracia caduca y comienzo

de una monarquía cuasi dictatorial.

En 338 a. C. se independiza de su padre, Filipo. No se llegó a probar si, dos años más tarde, intervino en su asesinato. Al subir al trono se sublevan las polis griegas sometidas tras la batalla de Keronea (338 a. C.), pero logra sofocarlas y entrega a los nueve jefes rebeldes de Atenas para que les castigue la ciudad. Los griegos nunca comprendieron sus ideas de fusión de pueblos e igualdad entre vencedores y vencidos, así como sus matrimonios y los de sus generales con princesas de los países sometidos.

En 334 a. C. inicia la campaña de Asia con quinientos jinetes y 30.000 infantes –un ejército considerable–, aunque solo lleva en el macuto setenta talentos y víveres para treinta días. Se nutre del botín y el saqueo. Envía grandes cantidades de oro a Grecia y provoca problemas financieros en su economía, como una enorme inflación. Cruza el Helesponto y derrota a los persas en la batalla del río Gránico.

En 333 a. C., previo paso por Chipre, vence a Darío III en la batalla de Issos (Siria), que hubo de huir abandonando a su madre, su esposa e hijas para no caer en manos del gran general macedonio, quien trató a las mujeres con el habitual respeto que profesaba hacia los vencidos e incluso desposó a la mayor de las hermanas (Estatira) para congraciarse con ellos.

En 332 a. C. conquista Egipto y adopta su religión tras rendir honores en Menfis al buey sagrado Apis y ser proclamado faraón. Al año siguiente, después de remontar el Nilo y fundar Alejandría en la costa mediterránea frente a la isla de Faros –donde según la Odisea, que con la Ilíada siempre llevaba consigo, habían recalado Menelao y Helena al volver de Troya–, se internó en el desierto para consultar el oráculo de Amón en Siwa, de donde regresó con la idea

de que él mismo era hijo del dios.

En octubre de ese año vuelve a derrotar, esta vez definitivamente, a Darío III en la batalla de Gaugamela y se apodera del Imperio persa, ordenando, como tenía por costumbre, respetar a los vencidos al objeto de promover la mezcla de culturas, su viejo sueño. Continúa por Gedrosia hacia el este, atraviesa el río Indo y llega hasta el Ganges, desde donde tuvo que darse la vuelta porque sus tropas se amotinaron negándose a seguir. En su periplo de retorno en dirección suroeste se enteró que sus hombres habían saqueado la tumba de Ciro II el Grande en Pasagarda, que les había ordenado custodiar, y mandó ejecutar a los oficiales, perdonando la vida a los soldados.

A un mes de cumplir los 33 años, el 10 de junio de 323 a. C., fallece Alejandro en Babilonia víctima del paludismo contraído mientras exploraba Mesopotamia preparando la conquista de Arabia.

Muerto el conquistador macedonio sin descendencia legítima –su primer hijo, Heracles, había nacido de una amante persa, la princesa Barsine, y su hijo póstumo, Alejandro IV, que terminará asesinado junto a su madre, nacerá de la princesa Roxana meses más tarde–, los generales se reparten el Imperio, dando lugar a las dinastías de los Ptolomeos en Egipto, los Antigónidas en Macedonia, los Seléucidas en Siria, los Nicomédidas en Bitinia y los Atálidas en Pérgamo.

El helenismo se infiltró en la cultura romana y perduró hasta los siglos II - III d. C. Tuvo desarrollo en el Asia Menor, norte de África (Alejandría, Naucratis y Cirene) y Bizancio; con las rutas comerciales alcanzó la escuela de Gándara en la India, donde se dieron una cultura indígena y la cultura clásica introducida por los griegos. Los centros donde se forjó, coincidiendo con la llegada de

corrientes bárbaras, se localizan en Egipto (Alejandría), Grecia (Atenas), Asia Menor (Pérgamo y Antioquía), el Mediterráneo (isla de Rodas) e Italia (Roma).

El helenismo coincide con el siglo XVIII, época de imperialismo y de exaltación del hombre como centro del universo, al igual que el momento actual. Surgen una serie de problemas políticos y religiosos, como la escasa importancia que comienza a darse a los dioses del Olimpo y la entrada de nuevas religiones de procedencia oriental, como los cultos mistéricos al dios Mitra.

La ciencia alcanzó un gran desarrollo: geometría, aritmética, física; se inventan máquinas nuevas, como la recientemente hallada bajo el mar, procedente de un naufragio cerca de la isla de Antikytera, al parecer, un calendario-reloj astronómico sofisticadísimo para aquellos tiempos. La literatura, especialmente la poesía y la retórica, cobraron también un extraordinario auge.

Artísticamente, el periodo helenístico se caracteriza por una revolución total del pensamiento clásico, comparable al siglo XVI en Italia. El taller cobra importancia como aglutinante de los ideales estéticos. Como novedad, las obras se encargan por mecenas y ricos comerciantes que las trafican con Oriente. Surgen los museos –«lugar de las musas»– para guardarlas. El arte se interpreta, en ocasiones, como arte decadente; pero el helenismo únicamente perdió la grandeza clásica, y es un arte más humano. Se aparta de los convencionalismos académicos a la vez que su aspecto naturalista se separa de la arquitectura, en la que predomina el colosalismo.

En cuanto al urbanismo, el mundo clásico solo se ocupaba de la plaza central, el ágora; el resto eran callejuelas con casas. Ahora se intenta planificar toda la ciudad por medio de la planta regular

hipodámica, es decir, calles perpendiculares a partir de dos ejes principales cortados perpendicularmente, que originan las «ínsulas» («manzanas»), sistema que se empleó también en el Valle del Indo (Mohenjo Daro) y, modernamente, en ciudades de nueva creación como Buenos Aires y Brasilia, entre otras muchas.

El ágora se constituye en el gran patio de la ciudad, donde se reúne el pueblo. Las obras escultóricas que la adornan son de gran tamaño, dispuestas en jardines con el paisaje como fondo intentando dar un falso aspecto de realidad.

Aparecen conceptos desconocidos como la fealdad, la vejez y la deformación física, plasmados con mucho realismo, lo que contrasta con el naturalismo e idealismo de la época clásica. Surge la representación de razas distintas de la blanca, así como las alegorías y los conceptos abstractos: la noche (mujer con velo), dios protector del lugar (anciano barbado dentro de una fuente), victoria (mujer simbolizando a una ciudad).

Por una parte, el helenismo podría considerarse una continuación del clasicismo, y en dicho sentido estaríamos ante una fase barroquista de la historia del arte, que sucede a una etapa de plenitud y armonía, aunque también se afirma que no deja de constituir una transición entre ambas. Así mismo, junto a la predilección por lo nuevo, existen gustos por el mundo oriental y el griego arcaico, lo que produce una mezcla de tendencias.

La mayoría de las obras conservados se encuadra, cronológicamente, entre los siglos II - I a. C.

La escultura helenística en sus distintas escuelas

En escultura, la más significativa de las artes helenísticas –sobre todo, por la ingente cantidad de obras que han llegado hasta nosotros–, se da un cambio de cánones con respecto al siglo IV a. C. A pesar de que existe una corriente arcaizante, en la que predominan las formas emparentadas con lo fidíaco, el helenismo se aparta de los academicismos clásicos, aparecen las composiciones en grupo y el paisaje en la obra de arte, así como el sentido pictórico en la composición, que se obtiene acelerando el movimiento, esculpiendo en altorrelieve para contrastar el primer plano con los planos posteriores, e intentando conseguir la calidad de los objetos representados, en lo que juega un importante papel el uso de la luz, por lo que los artistas buscan efectos de claroscuro.

Aparece una tendencia al agrupamiento de figuras, al grupo escultórico y, consecuentemente, a la teatralidad en la obra de arte.

En la anatomía humana ya no interesan la proporción ni la armonía clásica. Se observa fuerza y expresión de violencia en toda la composición. En determinadas obras (el Laocoonte), junto al refuerzo del sentido heroico acentuado por el patetismo, se produce un continuo movimiento en los personajes excesivamente dinámico, violento, con curvas y contracurvas que llevan al dislocamiento.

Junto con la tendencia a las escenas de género y el interés por los viejos y los niños, haciendo gala de una especial delicadeza, se da un agudo sentimentalismo que raya en ocasiones con lo sensual y erótico. En esa línea, y dentro de la corriente de raigambre clasicista, que no ceja en su vano empeño de elevar el helenismo a la grandeza pasada, se hallan los dos modelos de Venus: el desnudo integral o el torso al aire con la túnica anudada a las caderas cayendo sensualmente hasta los pies. La obra más significativa es la Venus de Milo (hacia 125 – 110 a. C.), atribuida a Agesandro o Alejandro de Antioquía inspirado en la Afrodita de Capua, de

Lisipo. Relacionadas, o mejor, adaptadas de la Cnidia de Praxíteles, son la Médicis y la Capitolina, quizá la segunda una variante romana de la primera. En una línea provocativa, dentro del primer modelo, se inscribe la de Cirene, que elevaba las manos –hoy desaparecidas, como en la de Milo– para tocarse el collar o componerse el cabello luciendo el busto. Existe entre las figuras sin ropa otra variante que consiste en la postura en cuclillas durante el baño. Por último, en esta línea sensual femenina, el modelo predilecto es el de las Tres Gracias en círculo, posando mutuamente sus brazos sobre los hombros, que ha tenido una extraordinaria repercusión en la historia del arte, especialmente, a partir del Renacimiento. Lo mismo se puede decir de parejas abrazadas fundidas en un beso, como Eros y Psique, él exhibiendo sus genitales al aire y ella con la habitual túnica ceñida a las caderas y desnudo el resto del cuerpo.

Venus de Milo, atribuida a Agesandro o Alejandro de Antioquía entre los años 125 y 110 a. C., inspirada en la Afrodita de Capua, de Lisipo. Museo del Louvre.

No deja de aparecer el erotismo en otros personajes, como el Hermafrodita dormido –estado habitual en no pocas creaciones helenísticas–, que luce de espaldas su desnuda anatomía y, si no fuera por el rostro vuelto, sus redondeces le identificarían como una mujer.

Habituales tanto Eros como los niños en la escultura de la época, destaca entre ellos el Spinario, un muchacho sentado sobre un poyo sacándose una espina de la planta del pie.

Otras obras en la línea heredera de Lisipo son el Torso de Belvedere (fragmento de un desnudo masculino probablemente a caballo o bien en postura agitada) y el Púgil sentado, esculpidos por Apolonio Néstoro en el siglo I a. C. (tal vez recreando un bronce anterior), así como el Gladiador Borghese, de Agasias de Éfeso en las mismas fechas.

En cuanto al retrato, existen básicamente dos corrientes: en una, predomina la representación de personajes famosos en los que se mantiene la idealización (Alejandro), así como de individuos llevando en la mano el rollo de la ciencia (representación del «filósofo»: Demóstenes, Séneca), con cabellos largos, rostro serio, de precaución más que reflexión. El resto de retratos se caracteriza por el realismo.

Tras el empobrecimiento de Atenas, los cuatro centros principales, dirigidos todos ellos por autócratas orientales, se caracterizan, grosso modo, por las figuras aisladas, convulsas, de patente

barroquismo (Pérgamo), las alegorías (Antioquía), los grandes grupos y las figuras en bloque como el Toro Farnesio, El Coloso o la Niké de Samotracia (Rodas), y las figuras de menor tamaño, bronces, mosaicos, temas de la vida vulgar con mezcla de razas (Alejandría).

Rodas, la patria de El Coloso del Sol

La isla de Rodas constituyó uno de los principales centros de la escultura helenística.

El Coloso del Sol –que formaba parte de las Siete Maravillas de la Antigüedad– era una estatua gigantesca del dios Helios, protector de la ciudad, atribuida al escultor Cares de Lindos (discípulo de Lisipo) en el año 292 a. C. Contaba, según Plinio el Viejo, con 70 codos de altura (unos 32 metros) sobre un pedestal en mármol blanco de 40 codos (15 metros aproximadamente). Estaba dispuesta en la bahía a horcajadas sobre dos pedestales para iluminar a los barcos que bajo el arco de sus piernas entraban o salían de puerto; fue destruida por un terremoto en el año 226 a. C. y, aunque hubo proyectos, nunca se rehízo.

Dentro de la tendencia barroca que caracteriza a la escultura helenística, destaca la colosal (2,47 metros de alto) estatua en mármol de la diosa alada Niké, procedente del Hierón o santuario mistérico de los grandes dioses Cabiros en la isla de Samotracia (hoy en el Museo del Louvre), donde fue descubierta en 1863. Asentada sobre un pedestal en forma de proa de nave, estaba situada en un estanque al aire libre. Obra con casi total seguridad del rodio Pithócritos hacia el 190 a. C., el ropaje adherido por la brisa marina como paño mojado al cuerpo, la túnica enrollada en su muslo derecho para caer entre las piernas y las alas desplegadas (una de ellas producto de una restauración), a pesar de carecer hoy de cabeza y brazos, son la imagen de la diosa victoriosa que acaba

de posarse con una majestuosa torsión.

Como Toro Farnesio se conoce el monumental grupo escultórico en mármol de más de 4 metros de altura y 3 metros de base, realizado en composición piramidal helicoidal ascendente sobre fondo paisajístico, que recoge el episodio mitológico conocido como «el castigo de Dirce», en el que esta es atada por los hijos de Antíope a un toro, que la arrastra hasta matarla, en venganza del maltrato que había causado a su madre. El nombre usual de la pieza se debe a que sirvió como fuente en el palacio Farnesio de Roma.

Niké alada de Samotracia. Mármol de Paros, h. 190 a. C. Encontrada

en esa isla del Egeo en 1863. Dinamismo en las ropas al viento, sensualmente pegadas al cuerpo insinuando las formas, tensión en las alas, caracteres propios del helenismo.

El grupo escultórico más célebre, a pesar de su tamaño no demasiado grande (2,42 metros, 1,84 sin la base), es Laocoonte y sus hijos, mármol, según Plinio el Viejo, realizado en estructura piramidal por Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, datable tras largas controversias en las primeras décadas de la era cristiana (hacia el 50 d. C.), aunque también se especula que pudo constituir el traslado al mármol de un grupo de bronce del siglo III - II a. C. Representa el momento en que dos serpientes marinas se enroscan en el cuerpo del sacerdote troyano y enlazan también a sus dos hijos cuando el padre se disponía a revelar el engaño del caballo de Troya. Con una visión frontal propia del helenismo tardío, la obra es un ejemplo tanto de barroquismo por la teatralidad y el pathos que encierra la acción, como de regresión clasicista en el estudio de la anatomía, que vuelve al idealismo en los jóvenes. Se especula sobre si la mano derecha, alzada en la restauración del siglo XVI, debería haber sido llevada detrás de la cabeza flexionando el brazo en consonancia con la acción que está ejecutando el protagonista, como ya había advertido Miguel Ángel cuando se descubrió la obra (1506) en un terreno que había sido parte de la Domus Áurea de Nerón y posteriormente del palacio de Tito. El estado en el que fue hallada se conoce por un grabado realizado por Marco Dente, en el que se ve que faltaban también el brazo derecho de otro de los jóvenes y algunas partes del monstruoso animal.

Laocoonte y sus hijos, esculpido en estructura piramidal por Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas. Barroquismo en la teatralidad y en el pathos que encierra la acción, y regresión clasicista en el estudio de la anatomía, que vuelve al idealismo en los jóvenes. Museo Pío Clementino, Vaticano.

Alejandría, el cultivo del placer de saber en «la Perla del Nilo»

La bella y culta Alejandría, fundada en 331 a. C. por el gran

conquistador macedonio que le dio nombre y trazada en planta hipodámica por Deinókrates, fue la heredera de la cultura ateniense conjugada con influencias egipcias. Su principal templo era el Serapeion y su edificio civil más relevante el Museo, un área del palacio real del que formaba parte la famosa Biblioteca, con sus más de 700.000 manuscritos. Los avatares de la historia y los desastres naturales acabaron destruyéndolo todo.

La misma suerte corrió el Faro de Alejandría, imponente torre de 135 metros de altura que se alzaba en la isla de Faros (un malecón la unía a la ciudad), edificada por Sóstrato de Cnido, arquitecto de Ptolomeo II (285-246 a. C.), para guiar a los navíos en un radio de más de 50 millas náuticas. Levantada sobre unos cimientos dotados de grandes bloques de vidrio para evitar la erosión y aumentar la resistencia contra la fuerza del mar, estaba formada por tres cuerpos: el primero de planta cuadrada, el segundo de sección octogonal y el tercero circular, cubierto con tejado cónico; sobre él, un gran espejo metálico reflejaba la luz del sol durante el día y la de una fulgurante hoguera durante la noche. Omitido en principio, terminó formando parte de la famosa lista de las Siete Maravillas de la Antigüedad, una cifra simbólica en la cultura clásica: los siete sabios, los Siete contra Tebas de Esquilo, las siete colinas de Roma, el número primo más alto de un solo dígito, las siete cuerdas de la lira de Apolo, los siete modos o escalas musicales... Seriamente afectado por los terremotos de 1303 y 1323, sus restos terminaron sirviendo de material para otras construcciones.

Dama sentada (h. 325 a. C.), típica tanagra o estatuilla hueca de terracota policromada con gran naturalismo después de la cocción.

Museo Antiguo de Berlín.

En cuanto a la escultura de escuela alejandrina, dentro de la tendencia a la representación de los dioses fluviales, destaca el Grupo del Nilo, efigiado como un hombre barbudo ya anciano pero fornido, potente (como el río que representa), sobre el que retozan dieciséis niños que aluden al mismo número de codos (7,5 metros aproximadamente) que, según Plinio el Viejo, sube el cauce del Nilo: «Cuando el ascenso alcanza 12 codos, hay hambre; en 13 hay escasez; 14 trae alegría; 15, seguridad, y 16 abundancia, gozo y placer».

En Alejandría hubo una gran cantidad de tanagras, estatuillas huecas de terracota, principalmente de fines del siglo IV a. C., que toman el nombre de la ciudad griega de Beocia, de la cual proceden. Se trataba de moldes de unos 10 a 20 centímetros de altura recubiertos con una capa blanca líquida antes de la cocción, que posteriormente se policromaban con gran naturalismo: Señora en azul del Museo del Louvre o Dama sentada del Museo Antiguo de Berlín, si bien carecen totalmente de brillo, son opacas. En general, representan personajes de la vida real, generalmente mujeres en trajes cotidianos luciendo complementos como sombreros o abanicos. Salvo alguna excepción de tipo religioso, tenían carácter decorativo, si bien terminaron adoptando un sentido funerario al ser colocadas sobre las tumbas de su antiguo propietario, en la creencia habitual de que le servirían en la otra vida.

Pérgamo, la de los déspotas ilustrados

Como Alejandría, Pérgamo destacó por su biblioteca, su museo y los numerosos sabios y artistas que supo congregar en torno a la corte de Eumenes I (263-241 a. C.) y Átalo I (241-197 a. C.).

La característica principal de su escultura es su patente barroquismo, plasmado en composiciones dominadas por el patetismo y las actitudes heroicas. Uno de los mejores ejemplos son las estatuas de gálatas (galos) moribundos que componen el monumento de bronce en forma de pirámide de los Gálatas moribundos (hacia 240 a. C.), cuyo original se perdió, mandado levantar por Atalo I al final de la guerra que mantuvo con estos. Concebido para ser visto desde distintos ángulos, lo preside el jefe de la horda sosteniendo con un brazo a su esposa, que él mismo ha asesinado para evitarla la esclavitud, al tiempo que se clava con el otro la espada en el pecho; lo rodean cuatro figuras agonizantes entre las que destaca la del galo de los Museos Capitolinos de Roma, herido pero resistiéndose a morir. La desnudez heroica con la que se representan los cuerpos vencidos, privados de sus ropas habituales (los pantalones galos), las torques y complementos como la corneta del soldado y los rostros imberbes pero con bigote, combinan idealismo y naturalismo en esa vista hacia la tradición clásica de la que no puede apartarse la escultura helenística.

La arquitectura colosalista

Monumentalidad, grandiosidad, tendencia a lo escenográfico y abundancia de ornamentación caracterizan en arquitectura el momento, junto a la conservación de las construcciones clásicas como el templo, la boulé, el gimnasio, el teatro, los órdenes (con predilección por el corintio y el corintio compuesto), el método, la técnica constructiva, etc. No obstante, se observan distintas innovaciones:

Aparecen construcciones nuevas como los museos y las bibliotecas –en las que por primera vez se produce un movimiento en planta del edificio–, los faros y los enterramientos monumentales, cuyo paradigma fue el Mausoleo de Halicarnaso. Surgen también los

grandes altares, formados por un enorme basamento sobre el que se halla el ara rodeado de columnas, al que se accede por una escalinata.

Gálata moribundo, copia romana en mármol de una obra helenística del siglo III a. C. Museos Capitolinos. Roma. De Copy after Epigonos, CC BY-SA 3.0.

Se utilizan el arco, la bóveda y la cúpula, que conviven con las construcciones adinteladas. La columna es de mayor tamaño que en la época clásica; el fuste se convierte en un espacio para la decoración en relieve (floral o animalística), se multiplican pórticos, peristilos, etc., se desarrolla el temenos, se amplía el espacio y se da una tendencia a los edificios abiertos o semiabiertos. Alternan constantemente los órdenes, y los frisos y cornisas se construyen muy salientes, con lo cual proyectan una intensa sombra desde la parte superior de los monumentos. Se decoran las partes altas de las cubiertas con trofeos (lanzas, escudos, corazas, etc.). El arco se concibe como elemento decorativo además de constructivo.

Se da un gran desarrollo de los sistemas defensivos, las construcciones circulares y los hemispeos excavados en la roca con fachada tallada al exterior, inspirados en la necrópolis de los reyes aqueménidas en Naq i-Rushtan («el retrato de Rostam», héroe mitológico persa), cercana a Persépolis.

Su construcción se extendió por gran parte de Asia Menor, destacando las tumbas rupestres de Myra en Anatolia y los grandes ejemplos de Petra («piedra», en griego: ciudad «excavada en la piedra»), primitivo asentamiento de los edomitas en el siglo VIII a. C. y capital de los nabateos desde el siglo VI a. C., situada cerca del Mar Rojo, el lugar donde, según la tradición árabe, Moisés hizo brotar una fuente de la roca al golpearla con su cayado durante el éxodo del pueblo hebreo. Entre sus edificios destacan Al Khazneh Firaun («el Tesoro del Faraón») y Al Deir («el Monasterio»), hemispeos de tipo funerario, excavados entre los siglos I a. C. y I d. C. El primero, probable tumba del rey Aretas IV (9 a. C. – 40 d. C.), cuyo nombre en árabe proviene, según una leyenda, del tesoro de un faraón egipcio del tiempo de Moisés, enterrado en su interior, presenta una fachada de dos cuerpos, el más bajo formado por un pórtico hexástilo de columnas de capitel corintio, sobre el que corre un friso decorado con jarrones, grifos afrontados y amazonas danzantes portando un hacha de doble filo; corona un frontón recto con acróteras en forma de águila a ambos extremos, cuya misión era trasladar el alma del difunto al otro mundo. Flanqueando la entrada, los Dioscuros Cástor y Polux, asistentes de los viajeros. El segundo cuerpo, rematado con frontón partido, consta de un tholos central de cubierta cónica coronado por una urna a modo de píxide provista de tapa, en la que también se dice está escondido el susodicho tesoro, por lo que presenta numerosos impactos de balas intentando romper el recipiente; a ambos lados, sendos nichos decorados con relieves de divinidades nabateas y enmarcados por dos columnas de capitel corintio, al igual que las que rodean el tholos, en cuyo centro aparece la diosa Isis Tiké (Isis Fortuna).

Al Deir (el Monasterio) de Petra, construcción funeraria del tipo hemispeo realizada en el siglo I a. C. Un frontón partido que enmarca un tholos de cubierta cónica coronada por una urna remata su fachada.

El otro hemispeo, Al Deir, levantado sobre una elevación del mismo nombre al noreste de la ciudad, construido en honor a Obodas I (96 a. C. – 85 a. C.), deificado después de su muerte, fue transformado en iglesia en época bizantina, de ahí el nombre. Su fachada casi cuadrada (47 x 48 metros) tiene una disposición semejante al anterior, sobre todo, en su segundo cuerpo, rematado por un frontón partido que enmarca un tholos de cubierta cónica coronada por una urna; en su centro, al igual que a ambos flancos, se abren nichos que albergaban estatuas; bajo el frontón, las cinco secciones en que está dividido el friso presentan metopas de disco y triglifos; el primer piso carece de pórtico y sus seis columnas están adosadas a la roca.

Siguiendo estos modelos se excavaron también en Petra las Tumbas Reales: la de la Urna, la de Seda, la del Obelisco, la de Corinto y la

del Palacio, además de la del procónsul de Arabia, Sextius Florentius (126 – 30), identificable por la inscripción latina sobre la puerta. De ellas, la primera destaca por su estructura de bóvedas sobre las que está tallada la larga escalinata que conduce a la colosal fachada tetrástila de columnas de capitel corintio adosadas; en su centro se abre la puerta, coronada con un frontón triangular rematado por un friso adornado con triglifos y metopas.

Templo de Zeus Olímpico en 2016, iniciado por el arquitecto romano Cossutius en el siglo II a. C. De Argos - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0.

Volviendo al país heleno, entre los edificios corintios más antiguos está el Olimpeion o templo de Zeus Olímpico en Atenas, octástilo con tres filas de columnas corintias en cada extremo, construido por el arquitecto romano Cossutius en el siglo II a. C. y no concluido hasta el siglo II d. C., en tiempos del emperador Adriano.

Altar de Pérgamo (180-160 a. C.), dedicado a Zeus y Atenea Niképhoros («portadora de victoria») en el Museo Pérgamo de Berlín.

La construcción más significativa del periodo helenístico es el altar dedicado a Zeus y Atenea Niképhoros («portadora de victoria») en Pérgamo (180 – 160 a. C.), construido durante el reinado de Eumenes II. Se trataba de un edificio rectangular en forma de U, elevado sobre un gran basamento, al cual se accedía a través de una escalinata monumental. Contaba con dos niveles: el inferior formado por un muro continuo, y el superior constituido por una doble fila de columnas jónicas. El primero estaba adornado con grandes relieves a lo largo de un friso de 112 metros, que representan la Gigantomaquia en el fragor del combate, que envuelve en barroca y teatral vorágine cuerpos en violenta distorsión, ropajes y armas. Un segundo friso en la parte interna del altar, de menores dimensiones, en el que aparece el paisaje, estaba dedicado a Telephos, el mítico fundador de la ciudad asiática. Tras otra doble columnata jónica se llegaba a un patio cerrado donde se encontraba el altar de los sacrificios.

Atenea Niké lucha contra el gigante Alceo (izquierda); la madre de este, Gea, se levanta del suelo (derecha) suplicando a Atenea que perdone a su hijo. Friso de la Gigantomaquia del Altar de Pérgamo.

7

Los etruscos, un pueblo de origen incierto

L

AS CONSTRUCCIONES ETRUSCAS Y SUS LEJANOS PARENTESCOS

Los etruscos habitaban en el siglo VIII a. C. una zona de la Toscana, en el norte de Italia, a la que los romanos dieron el nombre de Etruria porque a sus habitantes los conocían como etrusci. Ellos a sí mismos se llamaban rasenas o rasnas. Los griegos los denominaban tirrenos o tirsenos. En la Odisea se habla de los estryscones, que lanzaban piedras a las embarcaciones que pasaban por sus costas.

Su origen es confuso. Herodoto afirmaba que eran oriundos de Lidia, en Asia Menor. Virgilio los emparentaba con los antiguos héroes dorios afirmando que a su vuelta de Troya, Eneas desembarcó en este lugar de la península itálica y, en sus guerras contra las tribus latinas, entabló alianza con Tarconte, mítico oikoistés («fundador») de la ciudad de Tarquinia. Para Dionisio de Halicarnaso (s. I a. C.), los etruscos son autóctonos, entroncados con la antigua cultura de Vilanova que se desarrolló en la cuenca del río Po a finales de la Edad del Bronce, y fueron evolucionando al contacto con pueblos extranjeros llegados por vía marítima desde Asia, lo cual favoreció el carácter orientalizante que posee su cultura. Otra teoría afirmaba su procedencia nórdica en consonancia con el nombre de rasenas que los etruscos se daban a sí mismos, similar al de algunos pueblos celtas que habitaban al norte de los Alpes: los retios.

Modernas investigaciones a través de estudios de ADN han dado resultados un tanto contradictorios, por lo que lo más probable es la procedencia oriental del pueblo etrusco coincidiendo con el inicio de la cultura de Vilanova (h. s. IX a. C.), al tiempo que inmigrantes

de origen egeo-anatolio introducían la metalurgia del hierro en las islas del mar Tirreno, para terminar ocupando en el siglo VII a. C. toda la Toscana así como la zona de Capua en la Campania.

La cultura etrusca se desenvuelve en un amplio ámbito cultural, abarcando la zona de Etruria y Toscana. Se extendió desde el Arno hasta el Tíber. Hacia el norte, se adentraron alrededor del valle del Po por las actuales regiones de Emilia-Romagna, Lombardía y el sur del Véneto. Por el este, hasta Arezzo y Vetona. Por el sur, hacia Umbría, el Lacio y la zona septentrional de la Campania, donde chocaron con las colonias griegas; por el oeste, el límite fue el mar Tirreno. Tuvo su centro en ciudades como Felsina (Bolonia), Veies (Veyes), Tarknai (Tarquinia), Velathri (Volterra), Arretion (Arezzo) y posteriormente en Pisa, Pyorgoi (Pyrgi), Visentium (Visenzo) y VolsinII (Bolsena).

El arte etrusco tiene su desarrollo entre los siglos VII al III a. C. Los etruscos rechazan la medida y la armonía clásica y únicamente se fijan en los rasgos externos. Enfocan la obra de arte en relación con las creencias de ultratumba, el culto a los antepasados y su religión politeísta.

Los primeros ensayos artísticos se remontan a la Edad del Hierro por medio de invasiones danubianas.

En torno al siglo IX - VIII a. C. tiene lugar el apogeo de la cultura de Vilanova en la Toscana y la zona del Lacio al norte del río Tíber, aunque proyecta su influencia hasta la Campania. Una civilización no etrusca propiamente, pero que tiene una gran influencia, sobre todo, en la cerámica funeraria. Predomina la decoración en zigzag, cruces gamadas y enterramientos en fosa y urnas funerarias, características de la Edad del Hierro, representando los primeros balbuceos del arte italiano.

Se pueden distinguir tres grandes fases en el arte etrusco:

Hacia el año 700 a. C. se da el periodo arcaico, una fase orientalizante donde predomina la influencia siria a través de los intercambios comerciales con las colonias griegas de Asia Próxima. Entre 625 y 575 coincide con el apogeo de la cultura griega orientalizante, que influye en Etruria en la escultura y pintura mural funeraria.

Entre 500 y 400 a. C. es el periodo clásico del arte etrusco, en el que se inscriben las obras del maestro de Vulci y se da una gran exportación de bronces.

A partir del siglo IV a. C. comienza la decadencia general de Etruria tanto en el aspecto político y militar por la cercanía y pujanza de Roma, como en el artístico y cultural, produciéndose una helenización y posterior romanización de la cultura etrusca.

Para comprender la arquitectura etrusca hay que tener en cuenta, primeramente, la orografía del terreno donde se construyó. La Toscana ocupa un vasto territorio con características geológicas distintas respecto al norte y al sur. El subsuelo del Lacio y sur de Etruria está constituido por piedra volcánica ligera y porosa, fácil de trabajar; por ello, la arquitectura funeraria está excavada en la roca; por ejemplo, las ruinas de Cerveteri o Cusi. En el norte (Populonia, Vetulonia), debido a que el subsuelo está formado por rocas duras, las tumbas se construyen con sillares de piedra, como los enterramientos del lago de Bolsena. La arquitectura civil prácticamente desapareció, puesto que estaba construida en madera o ladrillo.

En el aspecto técnico, los etruscos introducen el uso del arco, la bóveda y la cúpula tanto en sentido falso (despiece triangular) como en sentido circular (despiece radial), una de sus principales aportaciones al arte romano, importado del mundo oriental (Mesopotamia).

Edificios religiosos

Los templos se orientaban de norte a sur. Se situaban fuera de las ciudades, en lugares elevados. Construidos sobre un basamento de piedra, estaban concebidos para ser vistos de frente, donde se hallaba el acceso a través de una escalinata. Su planta era rectangular, formada por la yuxtaposición de dos cuadrados, uno de ellos destinado a pórtico precediendo la fachada principal, sostenido por doble fila de columnas (generalmente, cuatro), y otro que hacía las veces de triples cellas –en honor a la tríada Júpiter, Juno, Minerva– paralelas en sentido longitudinal, más ancha la central que las laterales, rodeadas por un muro continuo al exterior y, en ocasiones, con columnas laterales, pero nunca por la parte posterior. La cubierta presenta un gran desarrollo al sobresalir sobre los muros laterales y sobre el pórtico, coronado con un frontón originado por el tejado a dos aguas. Sobre él mismo, y a lo largo de los laterales, va decorado con acróteras de terracota abundantemente policromada. La bóveda y la cúpula le proporcionaban un espacio interno.

Hasta el siglo VII -VI a. C. se trataba de un culto aristocrático, en el que el templo no era el lugar de los dioses sino un recinto para rezar. A partir del siglo VI a. C. comienzan a darse los cultos colectivos en las ciudades.

El ejemplo típico con pórtico tetrástilo es el templo de Minerva en el yacimiento arqueológico de Portonaccio en Veyes, erigido hacia el año 510 a. C.

El templo de Júpiter Capitolio en Roma, inaugurado el mismo año de la proclamación de la República, 509 a. C., tras la expulsión de Tarquino el Soberbio, último rey etrusco, presenta un profundo pronao hexástilo de tres filas de columnas delanteras, así como otras seis en cada lateral, con la clásica división en tres cellas en el interior.

En Fiezole (Florencia) se construyeron dos templos, el primero de la segunda mitad del siglo IV a. C. y el siguiente en el II. Enfrente se halla un pequeño altar.

Los etruscos utilizaron dos tipos de órdenes: el jónico arcaico y, preferentemente, el toscano. El primero tiene un capitel achaparrado con dos volutas angulares planas y el ábaco en la parte superior. El toscano, aunque arranca del dórico, emplea basa de tipo ático aunque amplificada; el fuste tiene los tambores lisos, sin estriar; en el capitel el equino ondula sus contornos; el friso cuenta con biglifos y metopas.

Construcciones funerarias

Los etruscos fueron un pueblo que practicó largos rituales funerarios. Durante el periodo orientalizante (ss. VIII-VI a. C.) las ceremonias empezaban con la exposición del cadáver en casa para los lamentos de familiares y plañideras. A continuación tenía lugar el transporte a la tumba para la incineración o inhumación de los restos mortales y el depósito del ajuar.

Pinturas murales con escenas de música y danza decoran profusamente las paredes de las tumbas etruscas. Dos bailarines en la Tumba del Triclinio, en Tarquinia, h. 480 a. C.

Durante el periodo clásico se impuso la celebración de banquetes acompañados de competiciones atléticas (carreras a caballo y en carro, lanzamiento de disco y jabalina, luchas y pugilato) y certámenes artísticos (canto, danza, acrobacias).

Al principio, únicamente se enterraban juntas una o dos personas de la misma familia, pero a partir del siglo IV a. C. se adopta la costumbre de enterrar juntas las familias enteras. Existían varios tipos de enterramientos:

Tumbas de pozo (ss. IX - VI a. C.), relacionadas con la cremación de los cadáveres, consistían en un espacio excavado en el suelo o en la roca, a veces, hasta de 2 metros de profundidad, cubierto con un yelmo o una lápida asemejando la estructura adintelada, que soportaba unos pilares hendidos en el suelo, donde se introducía la urna que contenía las cenizas del difunto, junto a objetos rituales. Necrópolis de Montetosto Alto (Cerveteri).

La tumba tipo túmulo (ss. VIII - VI a. C.) se trata de un muro de sillares de disposición circular medio enterrado y cubierto con falsa bóveda o con cúpula de media esfera. Podía tener un pequeño dromos de entrada después de descender una escalinata para llegar a la cámara o cámaras funerarias. Destacan la de la Pietrera, con una gran cámara principal en la que un pilar central sostiene la cubierta, la Tumba de Torlonia en la necrópolis Monte Abetone, y la Tumba de los Relieves en la necrópolis de la Banditaccia, Cerveteri, que cuenta con cuatro tumbas en su interior: la de «la dolia», la de los «jarrones griegos», la de «la cabaña» y la de la «silla funeraria».

Las tumbas de fosa (ss. VIII - V a. C.) eran de forma rectangular o cuadrada, según se destinaran a incineración o cremación (necrópolis de San Cerbone en Populonia), en lo que fueron sustituyendo a las de pozo. Las primeras, en vez de excavarlas, se confinaban con diversos materiales: guijarros, tejas, etc., y los objetos rituales se depositaban tanto en el interior como en el exterior.

Las tumbas de cajón (ss. VII - V a. C.) consisten en sarcófagos de piedra toba con cubierta a dos aguas o bien en forma de joroba, en cuyo interior se depositaba el difunto sin ajuar, ya que este se colocaba alrededor. Podían estar enterrados en una fosa cubierta con piedra y tierra o bien al aire libre.

Las tumbas de cámara o tipo hipogeo (ss. VIII - V a. C.), excavadas bajo el suelo o bien aprovechando cavidades naturales, eran de planta cuadrangular con cuatro cipos en las esquinas y uno en el centro. La cámara funeraria, cerrada por una puerta, tenía la misma disposición. En su interior había bancos o mesas donde se depositaban los sarcófagos; las paredes se decoraban con pinturas al fresco, de las que luego hablaremos. Destaca entre estas el hipogeo de los Volumnios en la necrópolis del Palazzone en Peruggia, que contiene sarcófagos coronados por figuras yacentes o sedentes del siglo I a. C. Este modelo se convirtió en el enterramiento característico de la aristocracia etrusca.

Las tumbas de edículo (ss. VI - V a. C.), construidas con sillares de piedra bien escuadrados a modo de templete rectangular cubierto a dos aguas, que representaba el punto de partida del viaje del difunto hacia la otra vida. El ejemplo mejor conservado es el Bronzetto dell'Oferente, en la necrópolis de Populonia (Livorno), del siglo VI a. C.

Tumba tipo tholos (principios. s. VI a. C.), derivación de la arquitectura micénica. Constaba de un corredor o dromos aéreo o techado, que conducía a una cámara subterránea circular que albergaba el sarcófago, cubierta por una falsa cúpula (Tumba de Casaglia).

Tumbas «a dado», o «semi dado» (ss. VI al II a. C.), excavadas en la roca aisladamente por sus cuatro lados, de donde procede el primer nombre (necrópolis de la Banditaccia), o bien solo por tres (necrópolis de la Cassetta, Blera), de donde viene el segundo. Una puerta frontal daba acceso, a través del dromos, a la cámara funeraria subterránea, precedida de una antecámara.

Las tumbas de columbario (s. III a. C.), destinadas a los plebeyos,

eran cámaras intercomunicadas, en cuyas paredes estaban excavados los nichos para depositar las urnas con las cenizas de los difuntos y el ajuar funerario. Necrópolis de Crocefisso di Castro, Viterbo.

Las tumbas «de capucha» (de época imperial romana) reciben este nombre por su forma similar a esta pieza del hábito de un monje. Unas lajas de teja dispuestas en forma triangular hacían bajo tierra de caseta a los difuntos poco pudientes y a su sencillo ajuar.

Arquitectura civil

Hubo intentos de planificación urbanística, aunque algunas ciudades tuvieron planta irregular. Se trazaban dos ejes perpendiculares que se orientaban de norte a sur y de este a oeste –con ausencia casi siempre de foro o plaza pública–, surgiendo de esta forma cuatro barrios o distritos en cada esquina, donde se llevaba a cabo la urbanización con disposición hipodámica a través de calles en retícula o damero cortadas en ángulo recto, claro precedente del urbanismo romano. Un ejemplo fueron las ciudades de Capua y Marzaboto o la necrópolis de Orvieto.

Las fortificaciones eran accesibles a través de cuatro puertas abiertas en arco de medio punto entre dos torres, lo que puede considerarse un antecedente del arco de triunfo romano. Sobre el arco se representaban tres cabezas (una sobre la clave y otra en cada uno de los salmeres), que simbolizaban la tríada de dioses adorada en la ciudad; por ejemplo, la de Volterra (Pisa), del siglo IV a. C., donde figuran las cabezas de Júpiter y Minerva, o la Porta etrusca de Perugia (s. II a. C.), en la Umbría, cuyas torres laterales fueron ampliadas en tiempos del emperador Augusto.

En las viviendas populares había dos variantes: una de tipo circular o elíptico, parecida al túmulo (s. VIII a. C.), heredada de la cultura de Vilanova, y otra de planta cuadrangular (fines del s. VII - VI a. C.) elevada sobre un basamento de piedra que recorría los cuatro muros de adobe de la vivienda, dispuesta en torno a un patio interior o atrio, que proporcionaba luz y ventilación y recogía el agua de la lluvia. El interior se dividía en dos dependencias: la sala y el dormitorio. Hacia el siglo IV a. C., las domus o casas acomodadas fueron evolucionando a una estructura de diversas estancias; la principal era el tablinium, enfrente del ostium o entrada, que daba acceso a un vestíbulo; alrededor estaban la cocina-comedor y los dormitorios. En general, presentaban pocos vanos al exterior, salvo la puerta y alguna ventana. Tenían sus muros reforzados con madera, enlucidos y decorados con placas de cerámica. La cubierta estaba constituida por cuatro cuerpos de vigas ensambladas con tejas de terracota a dos vertientes, tanto hacia el exterior como hacia el patio a fin de aprovechar el agua de las precipitaciones. En la parte posterior contaban con un pequeño huerto o jardín.

Los palacios se distribuían también en torno a un patio central porticado, en el que se celebraban fiestas y reuniones. Contaban, además de las estancias palaciegas, con dependencias para dormitorios del servicio, graneros y altares para el culto. Los principales fueron los de Murlo en Siena (s. VII a. C.) y Acquarossa en Viterbo (destruido por un seísmo hacia el 550 a. C.). El primero era un edificio cuadrangular con un gran patio central porticado en tres de sus lados y en el cuarto contaba con un espacio aislado destinado al culto de los antepasados.

Entre las obras de ingeniería pública, una de las principales fue la Cloaca Máxima de Roma, de 600 metros de longitud y 4-5 de diámetro. Fue construida hacia el año 600 a. C. para desecar la vaguada del foro de Roma y conducir al río Tíber el agua de tres arroyos. En principio excavada bajo el nivel del suelo en diversas zonas y en otras a cielo abierto, posteriormente abovedada en medio cañón.

U

NA ESCULTURA INFLUIDA POR EL CERCANO GIGANTE CULTURAL HELENO

La escultura etrusca estuvo dedicada casi exclusivamente a los aspectos religiosos y funerarios. Aunque utilizaron la piedra, el mármol y el alabastro para piezas de pequeño tamaño, las obras más representativas se realizaron en bronce y terracota. Su principal aportación a la escultura romana será el realismo de los retratos.

Guarda una íntima relación con la escultura helena, aunque se dan varias diferencias. En primer lugar, el tipo de materiales; los griegos utilizan mármol y piedra de buena calidad mientras los etruscos emplean arcilla y bronce. En segundo lugar, en el arte etrusco están ausentes la escultura monumental o de gran tamaño y las piezas en bulto redondo, salvo ejemplos en bronce y terracota, como hemos dicho. En tercer lugar, se observa una concepción distinta de la escultura, puesto que la griega tiene un carácter religioso claro mientras que en Etruria domina el aspecto mistérico, orientado a la magia, además del predominante sentido funerario en relación a la vida de ultratumba, en la que se observan dos ritos: la cremación, procedente de la Edad del Hierro, y la inhumación, de procedencia oriental. Se dan tres tipos de obras:

Urnas canopes (ss. VII - VI a. C.) o vasos de cerámica con rasgos antropomorfos, en la zona de Chiusi, cuyo origen se halla en la cerámica de Vilanova. Ofrece tres variantes: vasijas gruesas de cerámica con decoración de cruces y estrellas, vasijas a modo de cuenco y cerámica bicónica, utilizada en principio como vaso funerario para guardar las cenizas del difunto, al que se añadió una

tapa que posteriormente fue sustituida por el casco del guerrero, símbolo del personaje cuyas cenizas recogía la urna; más tarde se cambió por una tapa de cerámica en forma de cabeza. Por último, se optó por la representación antropomórfica de todo el cacharro, añadiéndole unas asas que semejan las manos.

Sarcófago de los Esposos (s. VI a. C.). Encima de la tapa, el matrimonio difunto reclinado sobre un diván en un banquete, sonriendo, con la concepción festiva de la muerte que caracteriza al pueblo etrusco. Terracota. Museo Nacional Etrusco de Villa Julia. Roma.

Sarcófagos de barro cocido policromado (ss. VI - V a. C.), que pueden tener dos variantes según guarden el cuerpo o las cenizas; en ambos casos están adornados con relieves florales o danzas rituales. En la parte superior, la imagen del difunto o difuntos (si se trata de un matrimonio) reclinados sobre el kliné o diván en postura de comer, sonriendo, dentro de la concepción festiva de la muerte que caracteriza al pueblo etrusco. Los primeros cuentan con tapa para cerrar el sarcófago y los segundos constan de dos medias partes unidas entre sí para que resulte más fácil la cochura. Entre estos destaca el Sarcófago de los Esposos de Villa Julia (fines del s.

VI a. C.), procedente de la necrópolis de Banditaccia en Cerveteri, ahuecado por la parte posterior para introducir las cenizas.

Escultura en bronce, terracota y piedra, esta última poco desarrollada. Las obras más antiguas, de tipo antropomorfo y muy expresionistas (solo se centra la atención en el rostro), datan del 600 a. C. La figura humana presenta una gran influencia jonia pero también rasgos propios como el desarrollo prominente de la mandíbula (resaltada con barba puntiaguda), ojos rasgados y pronunciados, cejas en medio relieve, nariz larga y muy recta y una sonrisa caracterizada por una curva en los labios y las comisuras de la boca pronunciadas. El cuerpo humano pierde interés y lo más destacable es la representación del movimiento con carácter un tanto forzado, al paso de danza funeraria, logrado con grandes flexiones en las piernas, tensión del tronco, rostro vuelto y brazos en alto; caracteres que están presentes tanto en la escultura exenta como en los relieves, terracotas, bronces y pintura mural.

A continuación, vamos a conocer las principales obras a través de las distintas etapas:

La primera etapa podemos definirla como clásica (fines del s. VI - s. V a. C.). Abunda la influencia jónica y ática y la copia de la cerámica de transición griega (figuras negras-figuras rojas). Entre las piezas de terracota destaca el Apolo de Veyes (h. 520 a. C.), obra cumbre del arte etrusco, procedente de la excavación del templo de Portonaccio en Veyes, hoy en el Museo Etrusco Villa Julia de Roma. Se atribuye al maestro de Vulca, el único escultor etrusco de quien se conoce el nombre. La influencia griega es patente en la nariz prominente, la sonrisa arcaica con las comisuras más acentuadas y el pelo rizoso cayendo por la espalda, en cuanto al rostro y el tocado, y en el adorno de volutas y palmeras sobre la túnica. No obstante, presenta diferencias con el arcaísmo heleno respecto al estudio de la anatomía, la postura y el hecho de figurar vestido

frente al desnudo masculino del kurós griego, así como en los pliegues en abanico y zigzag provenientes de un movimiento geométrico en el ropaje. Caracteres de la estética etrusca se observan en los ojos oblicuos, la nariz puntiaguda y los labios curvados. Del mismo templo procede una espectacular cabeza de la Gorgona, que estaba situada en una antefija del tejado.

Apolo de Veyes (h. 520 a. C.), del maestro Vulca. La influencia griega es patente en la nariz prominente, la sonrisa arcaica con las comisuras más acentuadas y el pelo rizoso cayendo por la espalda, así como en el adorno de volutas y palmeras sobre la túnica. Museo Etrusco Villa Julia. Roma. By Ptyx - Own work, CC BY-SA 4.0.

En bronce hay que mencionar otra de las obras cumbre del arte etrusco: la Quimera de Arezzo (animal fantástico de influencia oriental), de fines del siglo V a. C., probablemente, sería considerada un genio protector y se situaría a la entrada de las necrópolis. La Loba capitolina se creía de la misma centuria, pero investigaciones recientes la han datado en los siglos XI - XII, excluyéndola del arte etrusco.

La segunda etapa podemos calificarla de un cierto renacimiento de las formas; abarca entre finales del siglo V y mediados del IV a. C. Estéticamente, se observan características como la exaltación del movimiento y las formas ondulantes de aspecto barroco, alto expresionismo y tendencia habitual a la decoración de los frontones de los templos con figuras de terracota policromada. Entre las obras principales destacan Apolo, Marte de Todi, los sepulcros con los personajes yacentes y los célebres Caballos de Tarquinia, un altorrelieve en terracota de una pareja de caballos alados que formaba parte del carro de una divinidad en el columen que soporta el frontón del templo de Aradella Regina (s. IV a. C.) de Tarquinia, sin que a pesar de la influencia helenística de acusado realismo anatómico, pueda hallarse relación con algún otro tema mitológico de la influyente Grecia, puesto que el único caballo con alas, Pegaso, carecía de pareja al contrario que estos.

La tercera etapa tiene lugar en el siglo III a. C., coincidiendo con el dominio político de Roma sobre Etruria, pero con esta a la cabeza del arte. Se produce una tendencia hacia el realismo, reflejo de la

corriente helenística que se extiende por todo el Mare Nostrum desde la no lejana Grecia: relieves del templo de Telamón en Vetulonia y retratos en bronce como el de Lucio Junio Bruto (h. 300 a. C.), del que solo se ha conservado la cabeza, que fue montada sobre un busto realizado en época barroca. La obra hace gala de un realismo extraordinario, patente tanto en los surcos que marcan el rostro como en las diferentes texturas en el cabello y la barba y en la individualización de los mechones, huyendo de los habituales convencionalismos geométricos del pasado. La expresividad se ve acentuada por la mirada firme a través de sus ojos de pasta vítrea.

En la cuarta y última (ss. II - I a. C.) perdura la influencia helenística proveniente de las escuelas de Pérgamo y Rodas, como se observa en los relieves de la Gigantomaquia de Chipita y Algas. El retrato sigue ocupando un lugar destacado.

Caballos alados etruscos de terracota (siglo IV a. C.). Decoraban la fachada del templo de Ara della Regina, en Tarquinia. Actualmente se encuentran en el Museo Nacional de Tarquinia. CC BY-SA 3.0.

E

L SENTIDO FESTIVO DE LA MUERTE EN LOS FRESCOS QUE DECORAN LAS TUMBAS

Las pinturas etruscas, en su mayor parte, son frescos que decoran las paredes de las tumbas, principalmente, de Tarquinia. Presentan influjo oriental y son de los pocos ejemplos de antiguas pinturas murales en Occidente (junto con las posteriores de Pompeya y Herculano) que han llegado hasta nosotros. Pueden fecharse mayormente en los siglos VI y V a. C., aunque también hay obras del IV y el III a. C.

Aún siendo el carácter funerario el más especial de la pintura etrusca, existen también escenas mitológicas, alegóricas y de la vida del difunto, por lo que algunos frescos hay que catalogarlos como arte narrativo de carácter histórico.

Destacan los banquetes funerarios (organizados en memoria del difunto tras su entierro) y las escenas de la vida cotidiana, con danzantes, músicos o jinetes, una mezcla de idealización, naturalismo y realismo en un ambiente festivo y jovial, producto de una concepción negativa de la vida de ultratumba, por la que, para dulcificar a los muertos el más allá, llenaban de escenas familiares y alegres las paredes de las tumbas. Técnicamente, predomina la bidimensionalidad y la estilización de la línea, el marcado de las formas en negro y la policromía en ocre, azul, amarillo y verde, principalmente. Desde mediados del siglo IV a. C., el claroscuro empezó a usarse para representar la profundidad y el volumen.

En las paredes de la tumba «de los Leopardos» (h. 470 a. C.) en

Tarquinia, presididas por dos de esos felinos afrontados en torno a una planta, aparece un banquete funerario con las figuras dispuestas en hilera simétricamente e insertas entre bandas decorativas horizontales, los hombres representados en colores más oscuros que las mujeres recordando un tanto la tradición de la pintura minoica. En la misma tumba está la escena de un músico tocando su aulós o flauta doble entre dos bailarines, artistas que amenizaban los banquetes, así como un sujeto que muestra entre sus dedos un huevo, símbolo de lo que se regenera, por tanto, de la inmortalidad.

Escenas de músico y danzantes aparecen también en la tumba «del Triclinio» de la necrópolis de Monterozzi (h. 480 a. C.) en Tarquinia, cuyo estilo recuerda el de los ceramistas áticos, con notas de paisaje y sentido del ritmo y de la armonía cromática. Escenas de la vida cotidiana se observan en la tumba «de la Caza y la Pesca» en la misma necrópolis, conocida con ese nombre por una escena de cacería con dos jinetes y perros entre la vegetación, además de paisajes, aves y otros elementos naturales como delfines.

Bailarines y músicos en la tumba de los leopardos, necrópolis de Monterozzi, Tarquinia, (hacia el año 500 a. C.): en el centro, el tocador del aulós; a la derecha, el tañedor de lira.

En la tumba «de los Augures» (h. 520 a. C.), también de la necrópolis de Monterozzi, ocupando a lo largo de casi toda la pared un friso enmarcado por una banda de color arriba y un breve zócalo abajo, figuran las competiciones deportivas que tenían lugar dentro de los ritos fúnebres que se llevaban a cabo en honor del fallecido, como dos luchadores cuerpo a cuerpo, además de las habituales escenas de danza en los míticos prados Asfódelos del Hades, a tenor de los motivos vegetales entre los que se están ejecutando.

La tumba «de los Toros» (h. 540 a. C.), en la misma necrópolis, son tres cámaras: la principal, casi cuadrada, y otras dos rectangulares de menor tamaño. Además de los dos toros en el friso que se extiende sobre las puertas de la pared del fondo, dando nombre a la tumba, se observan otros motivos animalistas como caballos de mar y esfinges fabulosas, además de temas sexuales: dos figuras practicando un coito –la que ocupa el rol masculino, animalesca, una escena de zoofilia– con sentido apotropaico, es decir, protector, para ahuyentar de las tumbas a los malos espíritus, si bien alguna opinión afirma que se trataba de una forma de esquivar «la censura», que no permitía una escena sexual humana.

L

A ORFEBRERÍA DE LUJO Y LAS ARTES DECORATIVAS

En cuanto a la orfebrería de lujo y la joyería, los etruscos trabajaron el marfil y el metal precioso a base del oro batido, técnica que aprendieron de los griegos, con la que pudieron fabricar valiosas joyas en las que dominan como elemento decorativo animales en altorrelieve a base de pequeños puntos y botones y filigrana sobre placas de oro.

Caballeros etruscos, lámina de plata incisa con relieves dorados (h.

540 – 520 a. C.). Dos jinetes y un hombre caído. Encontrada en 1812 en una tumba de Castel San Marino, cerca de Perugia. Museo Británico de Londres.

Para el grabado emplearon como material el bronce trabajado con buril para decorar espejos y cistas, en las que adornaban la tapa con pequeños relieves superpuestos. Hay figuras del dios Marte, de guerreros, así como temas florales. Emplearon graneados, filigranas y repujados.

En cuanto a la cerámica, los modelos más antiguos están elaborados con una arcilla para uso doméstico de carácter rudo, fabricada a mano o torno lento, decorada por incisión o incrustación de elementos de bronce, hueso o ámbar.

A partir de la llegada de modelos griegos orientalizantes en el siglo VIII a. C., comienzan a realizarse imitaciones en las formas, pero con temática de tradición etrusca en la decoración.

Entre sus tipos característicos destaca el buchero, una cerámica negra producida desde principios del siglo VII a. C. en Cerveteri con un acabado brillante de apariencia metálica, obtenido mediante un pulcro y cuidado bruñido y una cocción reductora que convertía el óxido férreo rojo de la arcilla en óxido ferroso negro, piezas de lujo que llegaron a ser caros regalos funerarios.

8

Roma entra en escena

P

OR EL

MARE NOSTRUM

HACIA EL IMPERIO

Los orígenes de Roma están envueltos en la leyenda. Según Virgilio en la Eneida (escrita por encargo de Augusto para ensalzar el pasado mítico-glorioso de Roma), el protagonista de la epopeya, Eneas, hijo del mortal Anquises y de la diosa Venus, príncipe de Dardania (cercana a Troya), logra huir de la ciudad tras la caída de esta en poder de los aqueos. Después de pasar por Cartago, donde se enamora de él la reina Dido –al no ser correspondida se quita la vida luego de maldecirle junto a toda su estirpe–, llega con sus hombres a la península itálica. Le recibe cordialmente el rey Latino, quien, cumpliendo una antigua profecía, le entrega la mano de su hija, Lavinia. El pretendiente de esta, Turno, rey de los rútulos, le declara la guerra y, tras una larga y cruenta lucha en la que intervienen como es habitual los dioses –Venus a favor de los troyanos y Juno de sus enemigos–, el poema termina con la victoria de Eneas.

RÓMULO Y REMO

Numitor, rey de Alba Longa (ciudad fundada en la región del Lacio por Ascanio, hijo del mítico Eneas), fue destronado por su hermano, Amulio, quien obligó a su sobrina, Rea Silvia, a profesar como sacerdotisa virginal de Vesta para que no tuviera descendencia. Pero el dios Marte engendró de ella dos hijos gemelos, Rómulo y Remo. Para salvarles de morir a manos de su tío, la madre los

depositó en una canasta sobre las aguas del Tíber, con la esperanza de que lograran sobrevivir. La corriente los condujo hasta el pie del monte Palatino. Allí fueron amamantados por la loba Luperca y, posteriormente, los recogió un pastor, cuya mujer los cuidó hasta que, ya mayores y enterados de su origen, dieron muerte a Amulio para restituir en el trono a su abuelo, Numitor, quien en agradecimiento les entregó el territorio situado entre las siete colinas: Aventino, Capitolino, Celio, Esquilino, Palatino, Quirinal y Viminal. En el año 753 a. C. decidieron fundar una ciudad, pero como no se ponían de acuerdo en quien sería el fundador ni en el lugar donde se llevaría a cabo, decidieron dejarlo al arbitrio de los dioses: aquel que contara el mayor número de pájaros sería el elegido. Remo subió al monte Aventino y contó seis buitres. Pero Rómulo, desde el Palatino, contó doce. Él era el elegido. Con un arado trazó el surco que indicaba los límites de la urbe y juró matar con sus propias manos a aquel que se atreviera a traspasarlo. Su hermano, Remo, celoso de no haber obtenido el designio de los dioses, fue el primero que lo hizo. Cumpliendo su promesa, Rómulo lo atravesó con la espada. Pero, después, se arrepintió de haber derramado su propia sangre y, en honor a la víctima, dio su nombre a la futura ciudad: la llamó Roma en recuerdo de Remo.

El historiador Tito Livio, en Ab Urbe Condita libri (s. I d. C.), recurrió también a la leyenda para explicar la fundación de Roma, intentando aportar visos de realidad. En concreto, la esposa del pastor Fáustulo, que crió a los gemelos, no sería otra que una conocida prostituta de nombre Acca Larentia, en realidad, la mítica Lupa de la leyenda, ya que este término significa tanto «loba» como «prostituta» en sentido peyorativo. Su festividad, el Larentalia, tenía lugar el 23 de diciembre, último día de las Saturnales con las que se celebraba el fin de los trabajos agrícolas de siembra y el nacimiento del Sol Invictus, el solsticio de invierno, con la entrada del astro rey en la constelación de Capricornio.

Luperca, la Loba capitolina, estatua de bronce en el Museo del Capitolio romano. En 1471 Antonio Pollaiuolo añadió las figuras de Rómulo y Remo, legendarios fundadores de Roma. Investigaciones recientes la han datado en los siglos XI - XII.

El fratricidio con el que finaliza el episodio de Rómulo y Remo puede considerarse una prefiguración de los constantes asesinatos y guerras civiles que ensangrentaron Roma a lo largo de su historia.

La primera forma de gobierno fue la monarquía asistida por un senado o consejo de ancianos. Envueltos en la tradición, recogida por Tito Livio y Dionisio de Halicarnaso, a Rómulo le sucedió Numa Pompilio (714 – 674 a. C.) y a este, tras el habitual interregno de un año, Tulio Hostilio (673 – 642 a. C.). Durante su reinado se produjo una gran expansión de Roma, que chocó con la otra ciudad importante, Alba Longa. Para evitar la lucha se acordó un duelo entre los dos clanes más representativos de ambas ciudades, los

Horacios de Roma y los Curiáceos de Alba Longa. Tres trillizos varones de cada familia se enfrentarían a muerte, con el agravante de estar emparentados entre sí, pues la hermana de los Curiáceos estaba casada con un Horacio y la de estos prometida con uno de sus rivales. La victoria fue para el tercero de los romanos después de caer sus dos hermanos en las primeras refriegas. Alba Longa aceptó la sumisión a Roma.

El siguiente monarca fue Anco Marcio (641 – 617), nieto del anterior y último rey latino de Roma. A este le sucedieron los reyes etruscos, que dominaron Roma hasta su expulsión en el 509 a. C.: Lucio Tarquinio Prisco (616 – 578 a. C.), Servio Tulio (578 – 534 a. C.), y Tarquinio el Soberbio (533 – 509 a. C.), con cuya caída se instaura la República, que se extenderá hasta el 27 a. C., año en el que Octavio se proclama emperador.

Durante este largo periodo histórico, además de los conflictos sociales que se desataron en la propia urbe entre las dos clases en las que estaba dividida la sociedad (patricios y plebeyos), que terminaron con la promulgación de la Ley de las Doce Tablas en aras de la igualdad de derechos y la consecución de un representante para los plebeyos en el senado –el Tribuno de la Plebe–, Roma se hizo con el dominio de toda Italia. Después de una primera victoria en Capua (343 a. C.) frente a los samnitas, que dominaban la Italia central, los romanos fueron derrotados por estos en Horcas Caudinas (321 a. C.), pero lograron la victoria definitiva contra una coalición de samnitas, etruscos, umbros y senones en la batalla de Sentino (295 a. C.). Finalmente, Roma conquistó Tarento en la Magna Grecia, donde hubo de sufrir primeramente los sucesivos reveses infligidos en Heraclea (280 a. C.) y Ásculo (279 a. C.) por Pirro, rey del Epiro que acudió en ayuda de los tarentinos, hasta que consiguió derrotarle finalmente en la batalla de Beneventos (275 a. C.).

El otro hecho trascendental de esta época fue el enfrentamiento con

Cartago en las guerras Púnicas (punici: «cartagineses», en latín) por el dominio del Mediterráneo, con cuyo sector occidental se habían hecho estos después de la victoria frente a los griegos en la batalla naval de Alalia (535 a. C.). La primera de las guerras (264 – 241 a. C.) se desencadenó por la posesión de Sicilia, que cayó definitivamente del lado romano tras una primera victoria en Milas y la posterior en las islas Egades, a pesar del retorno del general cartaginés Amílcar Barca a la isla.

La segunda guerra Púnica tuvo como protagonista a Aníbal –el más representativo de los Bárquidas: «rayos»– mientras su otro hermano, Asdrúbal, se ocupaba de la conquista de Hispania. Arrasada Sagunto (219 a. C.), el caudillo cartaginés cruzó los Alpes nevados con su ejército de elefantes y se plantó a las puertas de Roma tras las sucesivas victorias en Tesino (218 a. C.), Trebia (218 a. C.), Trasimeno (217 a. C.) y Cannas (216 a. C.). No obstante, derrotado Asdrúbal en Hispania por Publio Cornelio Escipión, acusó la falta de suministros, mientras el general romano, pagándole con la misma moneda, llevó la guerra a la propia Cartago. Entonces, Aníbal hubo de abandonar Italia para ir a defender su patria, siendo derrotado totalmente en la batalla de Zama (202 a. C.) por Escipión, que se ganó el sobrenombre de «el Africano».

La tercera guerra Púnica, que tuvo lugar por haberse atrevido los cartagineses a tomar las armas contra Masinisa, rey de Numidia y aliado romano, terminó con el asedio y la destrucción total en el 146 a. C. de la renacida y próspera Cartago por las legiones de Escipión Emiliano (nieto del anterior), que tomó a todos sus habitantes por esclavos. El senado ordenó que la destruida ciudad fuese arada en surcos y sembrada de sal para que ni la yerba volviera a brotar sobre el suelo de los vencidos.

El siguiente paso de Roma para hacerse con el dominio del Mediterráneo occidental fue la conquista de Hispania que, iniciada en 218 a. C., no fue posible en su totalidad hasta el año 19 a. C. con

el concurso del propio emperador Augusto, que hubo de venir a la península ante la fuerte oposición de los pueblos ibéricos. Ciudades heroicas como Numancia, que resistió el asedio hasta la extenuación total (133 a. C.), caudillos como el pastor lusitano Viriato, asesinado (139 a. C.) por sus compañeros mientras dormía para cobrar una recompensa que por traidores no llegaron a percibir («¡Roma no paga a traidores!»), vendieron cara su independencia al poder romano, que terminó dando a las tierras conquistadas su lengua y su cultura a cambio, claro está, de esquilmar sus riquezas –1.600 t de oro salían anualmente de Las Médulas leonesas– sangrando a sus habitantes, en aquella sociedad esclavista.

La misma suerte habían corrido ya la Galia Cisalpina y Trasalpina, Macedonia tras la batallas de Cinocéfalos (198 a. C.) y Pidna (168 a. C.), Grecia, Siria y Pérgamo. De manera que, en época imperial, los romanos podrán decir con orgullo que el Mediterráneo es el Mare Nostrum.

Las reformas agrarias promovidas por los hermanos Tiberio y Cayo Graco, tribunos de la plebe, acarrearon graves enfrentamientos con los patricios, dueños de las tierras, y desembocaron en el siglo I a. C. en las cruentas guerras civiles que ensangrentaron Roma en los últimos tiempos de la República.

La primera (88 – 81 a. C.) tuvo como protagonistas a Mario y Sila. El primero había logrado prestigio al capturar a Yugurta, rey de Numidia, que estaba en guerra con Roma. El segundo, de familia patricia, nombrado también cónsul por el senado, fue el encargado de sofocar la sublevación de Mitríades, rey del Ponto. En su ausencia, Mario, con el apoyo de Cinna, se hizo con el poder. Al regreso de Sila, habiendo muerto sus dos oponentes, estalló el enfrentamiento con Mario el Joven (hijo del anterior), que se saldó con el triunfo del primero.

A Sila le sucede Pompeyo, el exterminador de la revuelta de los gladiadores de Espartaco (73 – 71 a. C.) cuando, vencidos primeramente por Craso en Regium, intentaban refugiarse en los Apeninos calabreses. Los supervivientes, unos seis mil esclavos, fueron crucificados a ambos lados de la vía Apia que lleva desde Capua a Roma.

Craso, Pompeyo y Julio César formaron el primer triunvirato (59 a. C.). Muerto Craso en Asia luchando contra los partos, los otros dos triunviros pugnan por el poder dando lugar a la segunda guerra civil, que concluye con el paso del Rubicón por César pronunciando su histórica frase: Alea jacta est («¡La suerte está echada!») y su entrada triunfal en Roma en el año 49 a. C. Proclamado dictador en el 46 a. C., derrotó a sus enemigos en Farsalia (Grecia). Pompeyo huyó a Egipto, donde murió asesinado. Finalmente, César venció a los hijos de Pompeyo en Munda (Hispania), corriendo el año 45 a. C.

Al año siguiente, en los idus de marzo del 44 a. C., César fue asesinado en el senado romano por una conspiración de traidores entre los que se hallaba su hijo adoptivo, Bruto. Cubriéndose la cara para que no le desfiguraran el rostro, como buen romano orgulloso, murió balbuceando al recibir la última puñalada: «¿Tú también, Bruto, hijo mío?».

Un nuevo triunvirato formado en el año 43 a. C. por Marco Antonio, Octavio y Lépido derivó en el enfrentamiento entre los dos primeros tras la muerte de este último, a quien le habían tocado en el reparto los dominios del norte de África, mientras Marco Antonio se hacía cargo de Egipto y Octavio de las tierras de Occidente. Pero el amor por la bella Cleopatra le secuestró de los asuntos de Estado y se produjo el enfrentamiento con Octavio, también hijo adoptivo de César. La victoria final de este en la batalla naval de Actio (31 a. C.) provocó el suicidio de los amantes y la caída del país de los faraones en poder de Roma. En el año 27 a. C. Octavio se proclama

emperador con el título de Augusto («el Divino»), inaugurando así la etapa imperial en Roma, que se mantendrá hasta el año 476 d. C., en el que cae en poder de los bárbaros. Dos grandes fases se distinguen a lo largo de estos cinco siglos:

Alto Imperio, que comprende las dinastías Julio Claudia (27 a. C. – 68 d. C.), Flavios (69 – 96), Antoninos o Ulpios-Aelios (96 – 192) y Severos (193-235).

Bajo Imperio, a partir del emperador Diocleciano (r. 284 – 305), quien llegó al poder tras la anarquía militar que se desencadenó a la muerte de Alejandro Severo.

L

A ARQUITECTURA ROMANA: UTILITARIA, ESPECTACULAR Y CONMEMORATIVA

La cultura romana es fruto del centralismo característico del pueblo latino en todos los ámbitos. Por ello, no es acertado hablar de escuelas, sí de una base unitaria muy sólida. Ante todo, surge de una serie de aportes culturales cuya raíz se encuentra en distintas influencias, entre las que destaca, junto con la etrusca, la helenística, muy fuerte. Tiene un carácter más monumental y ornamental que la griega: abundan los adornos como guirnaldas de flores y frutos, bucráneos, ménsulas ornamentadas, etc. La columna no solo tiene función estructural como en Grecia, sino que se utiliza también con sentido decorativo mediante la superposición de órdenes o bien adosándola a un paramento liso. Los elementos se emplazan teniendo en cuenta el peso óptico de la masa o el efecto que produce su representación en el espectador, de acuerdo con lo cual se efectúa un escalonamiento de órdenes: el más pesado ópticamente (el dórico) en la parte inferior, a continuación el jónico y, por último, el corintio. Si existe un cuarto piso, se decora con pilastras. El paisaje se cultiva como acompañante y, en ocasiones, protagonista de la obra de arte.

La arquitectura, como todo el arte romano en general, tuvo una finalidad práctica, estaba pensada para el uso directo, mientras que el arte griego era esencialmente teórico, sometido al raciocinio, la medida y las proporciones.

Las construcciones romanas utilizan tanto la línea recta –el dintel– como la curva: el arco, la bóveda y la cúpula con sentido radial, tomados de la cultura etrusca. Por ello, a diferencia de la

arquitectura griega, donde se construía a base de dinteles que crean espacios externos, en Roma se engendran espacios interiores. Emplean los órdenes clásicos –dórico, jónico, corintio y corintio compuesto– además del toscano, de origen etrusco. Es una arquitectura de tipo utilitario, es decir, no se trató solo de embellecer las ciudades del Imperio, sino que se llevaron a cabo obras diseñadas para funciones concretas.

Entre los elementos más característicos destaca la utilización del arco plano, concebido como de medio punto pero fácilmente confundible a simple vista con un dintel, puesto que no presenta curvatura. También se empleó habitualmente en la época del Bajo Imperio el frontón partido, de forma triangular pero con la línea base interrumpida por la apertura de un arco de medio punto.

Hubo gran diversidad de materiales, que se disponían tanto en el pavimento como en los muros, en diferentes tipos de opus («obra», «aparejo») como los siguientes:

Africanum: alternancia de sillares y ladrillos colocados horizontalmente con pilares de piedra verticales.

Albarium: muro estucado o blanqueado.

Alterniscuris: muro de sillares dispuestos a soga y tizón.

Barbaricum: pavimento a base de cantos rodados.

Caementicium: hormigón sin armar a base de una mezcla de agua, arena, cal y guijarros, a la que se añadían cenizas volcánicas (puzolana) para proporcionar mayor consistencia a la masa. Se aplicaba en capas mezclado con áridos o material de relleno como trozos de teja.

Craticium: muros enrejados de manera similar al entramado de madera.

Incertum: muro de piedras irregulares unidas por mortero.

Insertum o isodomun: muro formado por hiladas de sillares a la misma altura.

Latericium: muro de ladrillos secados al sol, crudos, sin cocer en horno.

Mixtum, compositum o vagecum: combinación de diferentes aparejos: opus reticulatum y opus latericium en ángulos y lados, y opus vittatum y opus testaceum en el resto del muro.

Quadratum: muro formado por bloques de piedra paralelepípedos en hiladas horizontales.

Reticulatum: muro a base de pequeñas piezas romboidales en forma de red.

Segmentatum: pavimento formado por piezas de mármol coloreado.

Spicatum: muro de ladrillos o sillares dispuestos en hiladas oblicuas semejando espinas de pez.

Teselatum: obra elaborada con teselas (mosaico).

Testaceum: muro fabricado con ladrillos cocidos al horno.

Vittatum («con vetas») o listatum: pequeños sillares rectangulares dispuestos en hiladas regulares alternas.

Las construcciones romanas, atendiendo a su carácter urbano, así como a las necesidades del vasto Imperio, se catalogan en las siguientes tipologías arquitectónicas:

Edificios religiosos, como el templo, inspirado en los modelos etruscos y griegos. Consta de planta rectangular elevada sobre un podio y rodeada de columnas, fachada porticada y nave interior compuesta de una o dos cellas donde se guardaba la estatua del dios. Carece normalmente de peristilo y suele ser próstilo y pseudoperíptero. El ejemplo mejor conservado es la Maison Carrée de Nimes (16 a. C.).

El centro del culto en Roma era el templo de Júpiter Optimus Maximus o Júpiter Capitolino, conocido como el Capitolio, enclavado en la colina de este nombre. Comenzado por Tarquinio

Prisco, fue completado por el último rey de Roma, Tarquinio el Soberbio, y consagrado tras la expulsión de los etruscos, según tradición, el 13 de septiembre de 509 a. C. por el cónsul Marco Horacio Pulvilo. Erigido sobre un podio al que se accedía por una escalinata, contaba con un pórtico por cada lado excepto por la parte posterior. De fachada hexástila (tetrástila figura en algunas monedas), con tres filas de columnas que formaban un profundo pronao, constaba de tres cellas en el interior dispuestas en sentido lateral, al modo etrusco, la central, que albergaba la estatua del dios (primero de terracota obra de Vulca, luego criselefantina por Apolonio de Atenas), más ancha que las laterales. Después de varios incendios y reconstrucciones, Domiciano lo revistió completamente de mármol. El saqueo a partir de los bárbaros terminó acabando con el edificio.

Existen también templos de planta circular como el de Tíboli, inspirados en el tholos griego y dedicados a Vesta, la diosa del hogar, al cuidado de cuyo fuego continuo estaban las vestales, sacerdotisas vírgenes. El principal, tras la reforma de Adriano, es el Panteón de Roma, que describimos más adelante.

En Hispania destacan los templos de Diana en Mérida y el de Córdoba, ambos de fines del siglo I d. C. Construidos sobre altos basamentos, de fachada hexástila, períptero el primero y pseudoperíptero el segundo, conservan sus columnas corintias.

Templo de Diana (s. I d. C.) en Mérida. De planta rectangular, construido sobre un podio, es de orden corintio, hexástilo con once columnas laterales y períptero. Foto Oliver Fernández.

Construcciones civiles como la basílica y las termas. La primera era un edificio de planta rectangular que servía tanto de sede a los tribunales como para realizar operaciones comerciales. Estaba dividida en varias naves por medio de columnas y, por ello, puede considerarse precedente de las basílicas paleocristianas, si bien la función de ambas era totalmente diferente. Como ejemplo puede citarse la que inició Majencio y terminó Constantino (s. IV) en el foro romano, de proporciones monumentales.

Las termas estaban destinadas al uso público. Constaban de varios edificios: baños, vestuarios, salas de juegos, bibliotecas, así como de jardines adornados con fuentes y estatuas. En su interior había tres salas contiguas –caldarium, tepidarium, frigidarium– con la piscina

en el centro, dispuestas sobre un subterráneo soportado por arquillos, en el que un horno caldeaba el agua, que llegaba fría, templada o caliente según la distancia. En otra sala aneja próxima se hallaba el vestuario. Las más famosas fueron las de Trajano (principios del s. II) y Caracalla (comienzos del s. III) en Roma.

Edificios de utilidad pública: acueductos, calzadas o vías, puentes, murallas y faros. Los acueductos transportaban el agua a las ciudades salvando los desniveles del terreno; técnicamente, se basaban en la combinación de arcos y dinteles, pudiendo existir acueducto y puente en la misma construcción, en cuyo caso los arcos inferiores son de mayor tamaño para que discurra el agua; por ejemplo, el acueducto de Pont du Gard, en Francia. En Hispania destacan los de Segovia –de sillares unidos a hueso, sin argamasa–, Tarragona (les Ferreres o Puente del Diablo) y Mérida (los Milagros, en ladrillo). Su construcción se completaba con elementos religiosos como altares dedicados a alguna divinidad. En tierra firme se levantaban a su lado pequeños templos conmemorativos.

Las calzadas o vías, destinadas a unir todos los puntos del Imperio, estaban recubiertas de losas de gran tamaño con sus correspondientes bordillos y, a veces, contaban con un basamento a trechos de distintos niveles para evitar la acumulación del agua de la lluvia. Unos miliarios indicaban la distancia en millas (milla romana o milie passus, «mil pasos»: 1.481 metros). Se distinguen dos tipos: las vías interurbanas y las campestres. En Hispania pueden citarse la Ruta de la Plata, que unía las ciudades de Asturica Augusta (Astorga) y Emerita Augusta (Mérida) –su denominación actual procede del arabe ab lata: «ruta empedrada»– y la Vía Augusta, que desde Gades (Cádiz), pasando por Tarraco (Tarragona), a lo largo de unos 2.900 kilómetros, llevaba hasta Roma. Su pavimento se aprovechó como firme para la autopista del Mediterráneo.

Acueducto de Segovia, construido a principios del siglo II con sillares de granito unidos a hueso, sin argamasa. Consta de 167 arcos sostenidos sobre 120 pilares que lo elevan hasta casi 30 metros de altura. Foto Félix Villafañe.

Los puentes podían contar con dos variantes: horizontales o de dos tramos, uno de ascenso y otro de descenso. Según el caudal del río podían tener uno, tres, cinco o más arcos, así como respiradores para el caso de crecidas de las aguas. En Hispania destacan los de Córdoba, Mérida y Alcántara (Cáceres), en el que una inscripción sobre un templete próximo ha dejado la fecha de su construcción (años 105 – 106), la dedicatoria a Trajano y el nombre de su arquitecto: Cayo Julio Lacer. Un arco de triunfo se eleva sobre su pilar central.

Las murallas fronterizas o limes se levantaron a partir del siglo I en las zonas del Imperio donde existía mayor presión bárbara y no

bastaban los obstáculos naturales como los grandes cauces de los ríos Rin y Danubio. Destacan el Muro de Adriano, levantado entre 122 y 132 en Britania y complementado por Antonino Pío una década más tarde, así como el Limes Germanicus a lo largo de los dos ríos citados.

Entre las puertas de acceso, además de la Porta Asinaria que se abre en la muralla Aureliana de Roma, destaca la Porta Nigra de Tréveris, Alemania (datada en el año 170), enclavada en la muralla de 6,4 km de longitud que defiende la ciudad; combina arco y dintel, característico en la arquitectura romana. En Hispania las mejor conservadas son las de Lucus Augusti (Lugo) –si bien únicamente se conserva del siglo I d. C. su basamento, puesto que lo restaurado, la parte alta, es de época medieval–, declaradas Patrimonio Mundial en el año 2000, por ser la única muralla romana de Europa que conserva íntegros sus 2.226 metros de perímetro. En León, antigua Legio, se conserva, adosada a la anterior del siglo I, buena parte de la muralla levantada por la Legio VII Gémina en el siglo III-IV, con sus 82 baluartes o cubos circulares macizos de 8 metros de alto y 5 de ancho sobresaliendo 6 del lienzo y situados cada 14 metros.

Porta Nigra de Tréveris, Alemania, recientemente (2018) datada en el año 170. Combina arco y dintel, característico en la arquitectura romana.

La torre de Hércules, en La Coruña, fue construida como faro en el lugar donde, según la leyenda, el héroe mitológico enterró la cabeza del gigante Gerión. Fue remodelada en el siglo XVIII, elevando hasta los 57 metros sus 34 originales.

Torre o faro de Hércules en La Coruña, remodelada en el siglo XVIII elevando hasta los 57 metros sus 34 originales. Foto: Oliver Fernández.

Construcciones para espectáculos públicos como teatros, anfiteatros

y circos. El teatro, de planta semicircular, a diferencia del griego, no buscaba la ladera de una montaña para construir la cavea o gradas destinadas al público, en las que se distinguían tres partes: la ima cavea, también llamada cavea prima, o primera fila, el lugar para los senadores (en el Coliseo) o para las personas más importantes de la urbe y los equites («caballeros»); la media cavea, que ocupaban las clases medias; y la summa cavea, destinada a la plebe, donde se hallaba la cavea ultima («la última fila»). Los teatros se edificaban al aire libre y se cubrían con toldo salvo que fuesen de pequeño tamaño; en este caso contaban con cubierta de madera. El coro queda en un segundo plano y, por tanto, la orchestra era una media circunferencia de menores dimensiones respecto a la del teatro griego. La escena contaba con grandes fondos arquitectónicos para ilustrar las representaciones. El pulpitum era el lugar reservado para el personaje que presidía la función. Una serie de pasillos abovedados –vomitorios– servían para la entrada y desalojo del público. En Italia destacaron el de Pompeyo en Roma y el de Ostia. En Hispania destacan los de Mérida, Tarragona, Sagunto, Alcudia (Mallorca) o Clunia (Burgos), reconstruidos para albergar representaciones teatrales en diversos festivales a lo largo del año.

Proscenio del teatro de Mérida, inaugurado por Marco Vipsanio Agripa h. 16-15 a. C. Levantado durante el siglo I fue reformado h. 333. El mármol gris azulado de los fustes y blanco de los capiteles, junto a las distintas figuras, contribuyen al efecto escenográfico. Foto: Oliver Fernández.

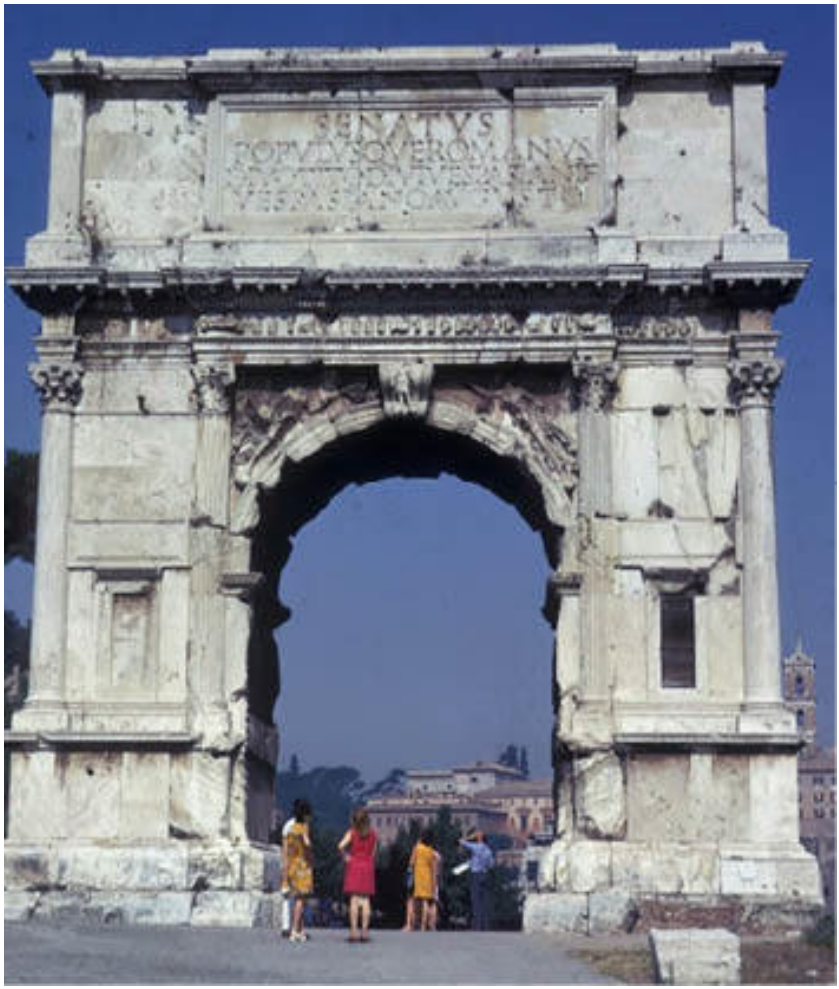
Los anfiteatros, de planta elíptica, estaban destinados a las luchas de gladiadores, peleas de fieras e incluso a grandes recreaciones de batallas navales; en este caso, contaban con un gran estanque en la arena central, que equivalía al lugar destinado para la orchestra en el teatro. Podían cubrirse con un toldo que se sujetaba por medio de cuerdas a unos pequeños salientes de piedra. El modelo mejor conservado es el Coliseo o Anfiteatro Flavio de Roma, que describimos más adelante. Destacan, asimismo, los de Nimes (Francia) y El Djem (Túnez). En Hispania los mejores ejemplos se hallan en las ciudades de Emérita Augusta (Mérida), Itálica (Sevilla) y Tarraco (Tarragona).

El circo, destinado a carreras de cuadrigas y caballos, tenía estructura rectangular rematada en un extremo en semicírculo; la arena estaba dividida en dos partes por medio de un basamento llamado spina, construido sobre arcos y bóvedas; encima se colocaban esculturas, obeliscos y diversos adornos.

Las construcciones honoríficas se levantaban para conmemorar un hecho importante o glorificar a un personaje, de ahí su nombre. Son de dos tipos: arco de triunfo y columna conmemorativa. El primero combina los dos elementos característicos de Grecia y Roma: el dintel y el arco; consta de un basamento y un cuerpo superior que remata en el arco; existen varios modelos: de un solo arco, de tres –con el central más elevado que los laterales– o bien de planta cuadrada con cuatro arquerías, una en cada lado, como el de la antigua ciudad romana de Caparra (Cáceres). En sus extremos va decorado con columnas adosadas y en los espacios libres con relieves alusivos a las hazañas militares y a la vida del personaje en

honor del cual se construyó; una cartela en el centro del dintel indica la concesión del Senado y el Pueblo de Roma (Senatus Populusque Romanum) y el nombre del homenajeado, sus cargos honoríficos y políticos y los años que los ejerció. Pueden llevar esculpidos retratos en altorrelieve o esculturas en bulto redondo, con carros de guerra y otras máquinas militares en función ornamental.

Entre los principales ejemplos de un solo vano destacan el de Tito en Roma (81 d. C.) y el de Bará en Tarragona, levantado en tiempos de Augusto para señalar el límite entre los territorios de dos tribus ibéricas. De tres arcos, los de Septimio Severo (s. III) y Constantino (s. IV) en Roma, el de Orange (s. I) en la Provenza francesa y el de Medinaceli en Soria (s. I). Los arcos de triunfo fueron muy imitados durante el neoclasicismo a fines del XVIII y principios del XIX (Arcos de la Estrella y del Carrusel en París, el primero de un solo vano y el segundo formado por tres), así como en alguna situación anacrónica posterior: Arco de la Victoria en Madrid (1956) para conmemorar el 20 aniversario del alzamiento militar que originó la guerra civil española.



Arco de triunfo del emperador Tito, de un solo vano, levantado tras su muerte en el año 81 d. C. por Domiciano, al sureste del foro de Roma, para conmemorar la toma de Jerusalén.

La columna conmemorativa consta de un podio o basamento cuadrangular sobre el que se eleva la estatua del emperador. El fuste va recorrido con relieves alusivos a sus hechos más relevantes. El ejemplar más significativo es la columna Trajana, que como describimos más adelante en detalle, conmemora la conquista de la

Dacia (Rumanía), con escenas en espiral ascendente relatando las dos campañas militares llevadas a cabo por el emperador a quien está dedicada.

La ciudad: el urbanismo y la casa romana

La ciudad romana se trazó siguiendo el esquema del campamento militar e inspirándose en el modelo creado por Hipodamo de Mileto. Cuenta con dos ejes principales que se cortan perpendicularmente: la calle más larga, el eje este-oeste o Decumanus Maximus y el eje norte-sur o Cardus Maximus, algo más corto. En la intersección de ambos se situaba el foro o plaza pública, donde se hallaban los principales edificios de la urbe, como el templo, la curia y la basílica. De forma paralela, se trazaban las otras calles, con lo que resultaba un plano de insulae («manzanas de casas») regulares en forma de damero. La ciudad italiana de Ostia es uno de los mejores ejemplos que se pueden observar aún hoy día, en la que se sigue empleando este plano –ortogonal o en cuadrícula– para las urbanizaciones de nueva planta.

Las ciudades romanas estaban rodeadas, como ya hemos visto, por sólidas murallas de piedra, construidas sobre las primeras empalizadas, defendidas por torres circulares o cuadradas. Contaban con cuatro puertas de acceso orientadas a los cuatro puntos cardinales.

Las casas romanas, cuya estructura procede de primitivas cabañas de madera en forma helicoidal, que posteriormente se fueron sustituyendo por viviendas de planta cuadrangular, se construían próximas a las vías públicas. Contaban con una sola puerta de ingreso y estaban concebidas hacia el interior, por lo que la vida y las dependencias giraban en torno a un patio (atrium) con peristilo. Podían ser de dos tipos: unifamiliares de una sola planta (domus) o

de varios pisos (insulae). Las primeras, donde no faltaba el cave canem («¡Cuidado con el perro!»), constaban de una entrada o fauces, por la que se accedía al patio, en el que se hallaba un estanque o impluvium donde se recogían las aguas de lluvia que penetraban a través de una abertura en el techo denominada compluvium. Al final del peristilo se hallaba el triclinium, una gran sala que hacía las veces de comedor; en el muro que lo separaba de la galería de columnas existía un pequeño nicho adornado donde se daba culto a los dioses lares. Al fondo del atrio, y opuesta al vestíbulo, se hallaba el tablinum, la estancia para recibir invitados, abierta a la parte trasera del peristilo. Justo encima, en el piso superior, se encontraba el cenaculum, comedor diario de familia. A ambos lados del atrio estaban los cubiculum o dormitorios. En algunas domus existía también un patio exterior, que hacía las veces de huerto familiar. Respecto a las insulae, la vida era insalubre debido al hacinamiento existente. Entre sus materiales abundaba la madera, por lo que los incendios eran frecuentes. En la planta baja estaban las tabernae, tiendas o almacenes que servían también de vivienda. En los pisos superiores o cenacula se alojaban varios inquilinos.

Además de ambos tipos de viviendas, existieron numerosas villas; de su ubicación proceden muchas localidades actuales cuyo topónimo comienza por este vocablo latino.

Roma, la Urbs Aeternae, Caput Mundi

A pesar de que la Ciudad Eterna, Cabeza del Mundo, era una urbe caótica urbanísticamente hablando, los sucesivos emperadores la embellecieron no solo con sus residencias palaciegas, entre las que descuella la Domus Aurea de Nerón (borrada prácticamente del mapa con la superposición de otras construcciones tras la caída en desgracia y muerte del déspota a causa de sus excesos y su osadía de incendiar Roma en el año 64), sino con la construcción y

restauración de diversos edificios públicos, entre los que destacan los que vamos a ver a continuación.

El Panteón

El primer Panteón («templo de todos los dioses», en griego) fue mandado construir en el Campo de Marte por el general y cónsul Marco Vipsanio Agripa en tiempos de Octavio Augusto, siendo inaugurado en el año 27 a. C. Así consta en la inscripción en letras de bronce que se lee en el friso del pórtico: M·AGRIPPA·L·F·COS·TERTIVM·FECIT (Marcus Agrippa, Luciī fīlius, consul tertium, fēcit: «Marco Agripa, hijo de Lucio, cónsul por tercera vez, [lo] hizo»). Una segunda inscripción relativa a la restauración acometida en el año 202 por Septimio Severo se grabó en el arquitrabe.

Interior del Panteón de Roma. Casetones, nichos y ventanas reducen paulatinamente el espesor del muro con el fin de aligerar el peso de la enorme cúpula semiesférica de 43,44 metros de diámetro que cubre la rotonda.

El templo estaba concebido para la glorificación de la dinastía Julio Claudia. Una estatua colosal de Augusto y otra del propio Agripa flanqueaban las grandes puertas de bronce que conducían a su interior, en el que estaban expuestas las imágenes de los dioses del Olimpo, de Rómulo y de Julio César divinizado. En el primitivo friso se representaban escenas alusivas a la victoria naval de Accio (31 a. C.).

Aquel primer edificio, de planta rectangular, resultó seriamente dañado durante los devastadores incendios ocurridos primero en el año 80 durante el reinado de Tito y posteriormente en el 110, por lo que el emperador Adriano, deseoso de restaurar los restos de las pasadas épocas gloriosas de la historia de Roma, decidió reconstruirlo entre el 117 y el 125, probablemente bajo diseño del arquitecto nabateo Apolodoro de Damasco el Damasceno. A la primitiva nave se le añadió en su lado norte, rematado por un frontón triangular, un pronao rectangular octástilo de columnas corintias, tras las que se elevan dos grupos de cuatro, todas monolíticas de granito sobre basas de mármol y de 12 metros de altura. Una estructura prismática intermedia, coronada por un segundo frontón de opus latericium, hace de unión con la nave, construida en forma redonda a imitación de los tholos griegos, un cilindro cuya altura es igual a su radio: 43,44 metros.

La gran obra fue la enorme cúpula semicircular de ese mismo diámetro que cubre la rotonda, formando en conjunto una esfera perfecta, puesto que tal medida es idéntica a la distancia de su cúspide hasta el suelo del edificio. En su centro, aliviando el peso,

se abre, rodeado por un listel de bronce, un óculo de 8,94 metros por el que penetra radialmente la luz del sol en el interior –perpendicularmente en el solsticio de verano–, haciendo innecesaria la apertura de ventanas en el perímetro. Un sumidero en el suelo convexo sirve para drenar el agua de la lluvia que entra por la abertura. Con un simbolismo equivalente a la bóveda celeste –según la cosmología romana, una gran esfera en cuyo centro se halla el sol–, articulada exteriormente por siete anillos superpuestos, está dividida en su interior en cinco filas de veintiocho casetones que reducen paulatinamente su espesor contribuyendo a aligerar el peso. Para el mismo fin se empleó en la construcción de su parte superior piedra pómez de origen volcánico, muy porosa y ligera, mientras que en la inferior se mezclaron materiales más pesados para reforzar la resistencia a las fuerzas de compresión. Arcos de ladrillo embutidos en la estructura del muro que hace de tambor circular distribuyen radialmente las cargas. Una gran obra de arquitectura realizada en opus caementicium con encofrado de madera, que ha servido de modelo a la que cubre Santa María de las Flores en Florencia, de Brunelleschi (s. XV), y a la de San Pedro del Vaticano de Miguel Ángel (s. XVI), así como a todos los modelos inspirados en esta a lo largo de la historia: Los Inválidos de París, San Pablo de Londres, el Capitolio de Washington, etc. La rotonda fue imitada, entre otros, por Andrea Palladio en la Villa Capra (s. XVI) y por Thomas Jefferson en la Universidad de Virginia (s. XIX).

Al exterior, salvo el primer anillo de mármol, estaba recubierta por planchas de bronce dorado que refulgían con los rayos del sol dando mayor esplendor a la obra, concebida por primera vez en el mundo clásico para ser vista por dentro frente al concepto de obra externa que predominó hasta entonces, en la que el pueblo no tenía acceso al interior del recinto religioso.

Los nichos en la pared de la nave estaban dedicados al sol y a la luna, las fuentes de las que emana la luz, y a los cinco planetas conocidos por los romanos: Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno.

El pavimento, revestido con losas de mármol, pórfido y granito, diseñado a base de círculos y cuadrados dispuestos en retícula, hace juego con los casetones del techo; en su parte baja, estos amplían sus molduras para compensar la distorsión óptica que se produce vistos desde el suelo.

En el año 608, tras la donación del edificio a la Iglesia por el emperador bizantino Flavio Nicéforo Focas, que entonces dominaba Roma, el papa Bonifacio IV consagró el antiguo templo pagano como iglesia dedicada a Santa María de los Mártires, en recuerdo a todos los que sufrieron las persecuciones, siendo conocida también como Santa María la Rotonda.

El Coliseo o anfiteatro Flavio

Las obras del Coliseo, coincidiendo con una etapa de esplendor urbanístico en Roma, comenzaron en el año 72, en tiempos de Vespasiano, primer emperador Flavio –dinastía que da nombre también al edificio–, quien sufragó la construcción con el botín obtenido en las guerras de Judea. Fue inaugurado por Tito, su hijo y sucesor, en el año 80, si bien la obra no se concluyó hasta dos años más tarde con la construcción de los subterráneos y el ático, estando ya en el trono Domiciano. Su primer nombre proviene de haber sido erigido próximo a una colosal estatua de Nerón que alcanzaba los 40 metros de altura, en un extremo del foro, cercano al circo Máximo, sobre el lago del antiguo recinto que rodeaba la Domus Aurea, drenado hacia el Tíber.

El Coliseo. De planta elíptica, consta de cuatro pisos, los tres primeros con arcos semicirculares entre columnas adosadas en superposición de órdenes: dórico-toscano en el primero, jónico en el segundo y corintio en el tercero. Foto: Ana del Cano.

De planta elíptica, sobre un basamento sostenido por recios pilares de 12 metros de profundidad, se levantan hasta los 45 metros de altura en hiladas de bloques de mármol travertino con juntas de mortero sujetas por grapas de plomo y bronce, cuatro pisos, los tres primeros formados por ochenta arcos semicirculares, entre los que se disponen columnas ornamentales adosadas en superposición de órdenes: dórico-toscano en el primero, jónico en el segundo y corintio en el tercero. Remata el edificio un cuarto cuerpo con pequeñas ventanas rectangulares adornado con pilastras adosadas, escudos dorados y ménsulas, en las que enganchaban los 240 mástiles de madera que sostenían el toldo (velarium) que cubría las gradas para protegerlas del sol o la lluvia.

Con capacidad para 50.000 espectadores, estos se disponían de abajo a arriba según su estrato social –senadores, caballeros, plebeyos, esclavos y mujeres– en los graderíos construidos concéntricamente en torno a la arena central, donde se llevaban a cabo los sangrientos espectáculos de lucha a muerte entre gladiadores o simulacros de caza de fieras, además de escenificaciones de combates navales (naumaquias), para lo cual se inundaba la arena de agua hasta una profundidad de 1,5 m. Siempre con el propósito de escenificar la imagen benefactora del emperador, quien desde su palco central, rodeado por los cónsules, las sacerdotisas vestales y otros dignatarios de la corte, ofrecía al pueblo durante meses seguidos grandes banquetes y espectáculos gratuitos (panem et circenses: «pan y circo») coincidiendo con fechas simbólicas de la historia de Roma, al objeto de neutralizar las latentes subversiones. Así mismo, los magistrados, durante sus campañas electorales, pagaban también la celebración de espectáculos durante varios días.

La arena central está sostenida sobre un entablamento de madera que apoya sobre los muros subterráneos, desde cuyas estrechas galerías surgían gladiadores y animales salvajes envueltos en una espectacular escenografía a base de decorados. Para evitar el calor y el mal olor de las bestias se regaba con agua perfumada.

La arena central del Coliseo se sostiene sobre un entablamento de madera apoyado sobre los muros subterráneos, de donde surgían gladiadores y animales salvajes.

Los espectáculos en el Coliseo continuaron incluso después de la caída de Roma en poder de los bárbaros. A fines del siglo VI albergó una iglesia. La arena fue utilizada como cementerio, sus arcadas y espacios bajo las gradas sirvieron de refugios de alquiler. Sucesivos terremotos en 801, 847 y 1349 (que derrumbó el ático sobre el lado sur) provocaron su abandono y sus mármoles terminaron sirviendo de cantera para otras construcciones. A partir del siglo XIX comenzaron las obras de consolidación y restauración del monumento, que constituye uno de los grandes iconos mundiales.

El estadio de Domiciano y las termas de Trajano

Coincidiendo con la finalización del Coliseo, Domiciano emprendió la construcción del circo Agonal, un estadio con capacidad para 30.000 espectadores, destinado a la celebración de competiciones hípicas y carreras atléticas que, además de certámenes culturales, tenían lugar durante las fiestas cuatrienales del Agón Capitolino, organizadas para legitimar la llegada al trono de los Flavios, quienes carecían de vinculación con la dinastía Julio-Claudia.

De planta rectangular terminada en semicírculo en su extremo norte –donde daban vuelta los competidores, tenía una longitud total de 275 metros. Su exterior estaba formado por dos pisos de arcadas semicirculares sostenidas sobre columnas superpuestas jónicas y corintias, por este orden. La actual Plaza Navona de Roma –presidida por la iglesia de Santa Inés, obra de los Rainaldi y Borromini después de mediados del siglo XVII– conserva el trazado, con los edificios ocupando el lugar de las antiguas gradas.

En su lado sur se levantaba el odeón, con aforo para 10.000 espectadores.

En el año 109 el emperador Trajano inauguró en la imperial Roma un gran complejo termal del que la ciudad carecía desde que cinco años antes las llamas se llevaron por delante las termas que había mandado construir Tito sobre los restos de unos pabellones de la Domus Aurea, cerca del Esquilino. Estas, junto a las que se edificaron en tiempos de Agripa en el Campo de Marte, eran los únicos baños de carácter público que había en la urbe, aparte de numerosos balnea privados.

El arquitecto escogido fue el nabateo Apolodoro de Damasco, quien sobre una gran superficie de 4 hectáreas explayó sus diseños con orientación nordeste-sudoeste para aprovechar los rayos del sol de la tarde. La lujosa piscina central o natatio se extendía entre cuatro

peristilos de mármol.

El abastecimiento de agua estaba asegurado mediante un gran depósito con capacidad de hasta 8.000 metros cúbicos, traídos por el Aqua Trajana, un acueducto que a través de 40 kilómetros conducía el líquido elemento desde unas fuentes cercanas al lago Bracciano.

Un sofisticado diseño de tuberías tanto subterráneas como en el interior de paredes y bóvedas conducía el aire caliente, que procedía de los hornos (praefurnia) y podía ser regulado a voluntad abriendo o cerrando las bocas de los pasadizos para mantener la temperatura de las salas caliente (caldarium), templada (tepidarium) y fría (frigidarium).

Los foros imperiales y el mausoleo de Adriano

Para magnificar el centro de la urbe se procedió, ya desde los tiempos de Julio César, a ampliar los antiguos foros o espacios públicos rodeados de grandes pórticos, presididos por un templo y rebosantes de decoración alusiva a las glorias y hazañas militares de los sucesivos emperadores que engrandecieron Roma.

Vista panorámica de los foros imperiales en la Roma de los césares. Foto: Alfredo Galindo.

De esta manera, los foros imperiales se convirtieron en magnos lugares para la celebración de acontecimientos políticos y la exhibición del poder militar de Augusto, Vespasiano, Nerva y Trajano, que sucesivamente decidieron su construcción.

Siguiendo un orden cronológico, el foro republicano, remodelado por César, era una plaza de forma rectangular presidida por un templo dedicado a Venus Genetrix («Madre») en el año 46 a. C., diosa que se consideraba antepasada de la gens Julia, a la que pertenecía el dictador.

En su lado oriental se construyó el foro de Augusto, que contaba

con dos exedras laterales en las que se guardaban las estatuas de sus míticos antepasados: Rómulo y Eneas, y estaba presidido por el templo dedicado a Marte Ultoris («Vengador»), consagrado en el año 2 a. C. para conmemorar la victoria en la batalla de Filipos (42 a. C.) contra los asesinos de César, su padre adoptivo, obras que fueron retrasándose por distintas circunstancias, como el enfrentamiento con Marco Antonio, su antiguo aliado, o la propia intención del emperador de terminar asociándolo con su figura frente al recuerdo que el pueblo aún tenía de César.

En su parte meridional se inició durante el reinado de Domiciano la construcción del Foro Transitorio, denominado así porque por él discurría una vía urbana que conducía hasta aquí desde el Esquilino. Fue concluido por Nerva en el año 97. En su costado este se elevaba un templo dedicado a la diosa Minerva.

Al sur, el Templo de la Paz, un espacio porticado concebido como un gran museo para albergar los tesoros de la Domus Aurea de Nerón y del templo de Salomón expoliados a los judíos: «Entre la gran cantidad de botines, los que destacaban con dorado brillo eran los que habían sido capturados en el Templo de Jerusalén: la mesa de oro, que pesaba varios talentos, y el candelabro de oro». Flavio Josefo: Guerra de los judíos, VII, XVIII.

Por último, para conmemorar la victoria sobre los dacios, y con el botín conquistado a estos, Trajano acometió la construcción del último y más grande de los foros imperiales, prolongando por el noroeste el conjunto de plazas públicas de la antigua Roma imperial. Entre 112 y 133 Apolodoro de Damasco dirigió la construcción del vasto conjunto arquitectónico formado por una gran plaza porticada, en cuyo centro se elevaba la estatua ecuestre en bronce del emperador en traje militar portando en la mano izquierda la lanza vuelta hacia abajo, indicando tiempos de paz y, en la derecha, un globo presidido por una Victoria alada. Sendas exedras en sus lados este y oeste albergaban obras de arte y estatuas

conmemorativas de altos personajes civiles y militares. En el lado norte, la monumental basílica Ulpia de 170 por 60 metros repartidos en cinco naves que en el ático mostraba esculturas de los dacios sometidos. Al fondo, dos edificios destinados a archivo, situados uno a cada lado de la columna conmemorativa.

Hasta el siglo VII el foro permaneció prácticamente intacto, a pesar de las invasiones bárbaras. Pero, a partir de entonces, comenzó el expolio de sus mármoles y materiales decorativos y la ocupación de su espacio por casas e iglesias, elevándose en su solar una fortaleza en el siglo XI. Hoy, salvo la columna Trajana, rescatada por Napoleón de los escombros que la tenían semienterrada cuando Roma se convirtió en segunda capital de su efímero Imperio, solo las ruinas se elevan al aire de los antaño monumentales foros de Roma.

En la margen derecha del Tíber, frente al Campo de Marte, el emperador Adriano decidió, en el año 130, levantar un nuevo mausoleo para depositar las cenizas de la familia imperial (una vez efectuada la cremación de los cadáveres en los ustrina), puesto que el antiguo edificio sepulcral que venía utilizándose desde los tiempos de la dinastía Julio-Claudia estaba ya completo.

Un nuevo puente, el Elio o Aelio, inaugurado en el 134, hacía de enlace del nuevo mausoleo con las tumbas de los ciudadanos ilustres de la República y de la dinastía Augustea, dándose así una continuidad política con las anteriores instituciones de poder de la historia de Roma.

La estructura del mausoleo responde a una tumba de tipo túmulo, emparentada con la tradición etrusca e inspirada en el mausoleo de Augusto. El edificio, circular, de 64 metros de diámetro y 20 de altura, adornado exteriormente con pilastras adosadas, se levantaba

sobre un basamento quizá primeramente cuadrado y posteriormente rectangular y almenado, en el que se abría la puerta de entrada adintelada; en su interior, accesible a través de una rampa helicoidal cubierta con bóveda de cañón, que llevaba a una cámara de planta cuadrada –de la que nada queda hoy, puesto que fue convertida en foso–, se disponían las urnas funerarias, identificadas por los bustos de los difuntos, de los que aún se conservan las cabezas de Adriano y Antonino Pío. Estaba cubierto por un terraplén sobre el que brotaban los cipreses. Un templete probablemente cuadrado sobre un segundo cilindro, con un pórtico tetrástilo en cada lado rematado por frontones triangulares, se elevaba sobre el gran túmulo. Para coronar la obra, Antonino Pío (bajo cuyo mandato, en el año 139, se concluyó y dedicó el edificio sepulcral) dispuso una colosal cuadriga de bronce dorado en la que se representa a su antecesor, el emperador Adriano, divinizado, lo que le valió el apodo de Pío que añade a su nombre.

Durante la Edad Media, el edificio fue transformado en reducto defensivo del Vaticano y sirvió también de prisión. En el Renacimiento se redenominó como Castillo de Sant'Angelo por la gran estatua (primero de mármol y desde el siglo XVIII de bronce dorado) del arcángel envainando la espada que lo corona –tal como le pareció verlo al papa Gregorio I en señal de que finalizaba la gran peste que en el año 590 asolaba Roma– en sustitución de la primitiva cuadriga.

Como tumba peculiar, la del magistrado pretor Cayo Cestio Epulón, influida por los modelos egipcios que empezaban a popularizarse en Roma, mandada construir entre los años 18 y 12 a. C. De base cuadrada en torno a los 30 metros de lado, alcanza una altura de 36,40 metros, exteriormente recubierta de mármol, aunque el interior es de ladrillo y hormigón. En sus caras este y oeste sendas inscripciones recogen la dedicatoria y el tiempo que duró su construcción: 330 días. La cámara funeraria, de planta cuadrada, está abierta bajo bóveda de cañón. Conservaba los frescos originales aunque no el ajuar, que fue saqueado. En el siglo III se incluyó en la muralla Aureliana. Durante el siglo XVIII sus inmediaciones

comenzaron a servir de cementerio, pues a sus pies se enterraban los difuntos no católicos. Su conexión con la Porta San Paolo fue destruida en 1943 por los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial.

9

Roma sale de escena

U

NA ESCULTURA PROPAGANDÍSTICA Y NARRATIVA

La escultura romana se encuentra mayormente subordinada a la arquitectura: cumple la función de ornamentar los edificios. El material preferido es el mármol. Estuvo muy influida por la escultura etrusca y griega; respeta las proporciones del cuerpo humano, aunque se diferencia por su gran realismo –con lo que constituye una fuente de conocimiento histórico– frente al idealismo del arte heleno.

El artista romano trabaja el bulto redondo y los relieves para la decoración arquitectónica y de los sarcófagos. El relieve, técnicamente, posee un sentido pictórico puesto que la escena se representa de manera tridimensional, reduciendo el tamaño de las figuras o motivos para dar sensación de alejamiento, a la vez que se va degradando su resalte del soporte: el primer plano se esculpe en altorrelieve, el segundo en medio relieve y el tercero en bajorrelieve.

La principal fuente de inspiración es el ser humano, teniendo en cuenta la posición social que ocupa.

Se pueden distinguir varias corrientes: una de influencia griega, que cristaliza en una escuela romana neoática de aire idealizado, cultivadora de temas mitológicos, donde se copia a Fidias, Policleto y Praxíteles, fundamentalmente, gracias a lo que conocemos muchas de sus obras; otra también de influencia griega pero con inclinación hacia las escuelas helenísticas, en la que se advierte, pues, la tendencia naturalista y realista hacia la plasmación de la gente del

pueblo y las escenas cotidianas; y una tercera de influencia etrusca representada por un realismo en grado sumo que conduce al retrato; este género, junto con el relieve histórico, constituyen las dos grandes aportaciones de la escultura romana a la historia del arte.

El retrato, desde la fidelidad a la raza al desvarío bajorromano

El retrato romano puede ser de varios tipos: de busto, de medio cuerpo, de cuerpo entero, sedente y ecuestre. Deriva del retrato funerario etrusco: sobre el rostro del difunto se hacía una mascarilla que se tomaba como modelo para esculpir el retrato propiamente dicho en arcilla o piedra. Se distinguen varias etapas:

En los tiempos de apogeo de la República se dan dos tendencias: una de tipo idealista de influencia helenística, que crea un personaje clásico en actitudes teatrales; y otra, más importante, de tradición etrusca, realista, que es la que predomina destacando la sobriedad de los rostros para mostrar el espíritu republicano: un pueblo duro y conquistador que se estaba forjando a sí mismo. El artista es considerado un simple artesano manual y no se valora su concepto de la estética y el arte. Entre los bustos de esta etapa sobresale el que se atribuye al patricio Lucio Junio Bruto, realizado en bronce hacia el año 300 a. C. Del siglo I a. C. destaca el retrato de Julio César, de gran realismo, así como las estatuas que portan orgullosas los rostros de sus antepasados. En general, escasean los retratos femeninos, que suelen presentarse con raya al medio en el peinado; los masculinos constan de cabeza y parte del cuello, que termina en un triángulo rematado por los pliegues de la toga; muestran escaso cabello con mechones irregulares.

Augusto de Prima Porta (Roma) arengando a sus legiones, ataviado con la coraza y el manto de general, descalzo como los dioses; a sus pies, un Cupido simboliza su procedencia de la diosa Venus. Copia en mármol de un modelo en bronce. Museos Vaticanos.

En época de Augusto, época de apogeo imperial, con una economía saneada que sigue a la Pax Octaviana, el ciudadano adquiere un papel importante y con él prospera la urbs. Los retratos constituyen un medio de distinción social y se convierten en objeto de regalo. Se da una variedad de modelos: en pie, sedentes, etc. Se impone un idealismo de corte griego para exaltar la figura del emperador, quien concentra todos los poderes como se observa en su estatua de Prima Porta (Roma), en la que aparece arengando a las legiones ataviado con la coraza y el manto de general y descalzo como los dioses; a sus pies, un Cupido simboliza su procedencia de la diosa Venus. En el Ara Pacis lleva la cabeza cubierta como Pontifex Maximus o sumo sacerdote. Augusto fue el primero en utilizar su propia figura con carácter propagandístico por todo el Imperio a través de las «imágenes de poder», que culminan en su aparición divinizado en la Gemma Augustea, un camafeo de ónix que presenta dos escenas en registros superpuestos; en el primero, Tiberio, el futuro sucesor de Augusto, saluda desde su carro militar al emperador, que con corona de laurel sostenida sobre su cabeza le recibe entronizado, identificándose con Júpiter por el águila posada bajo su trono. En el friso inferior, los bárbaros vencidos, atados y arrastrados por los cabellos.

Con los Flavios se sigue cuidando el realismo en los rostros, pero comienzan a esculpirse en altorrelieve los cabellos, apareciendo los rizos, los peinados complicados, etc.

En tiempos de los emperadores Antoninos (s. II), dentro de las dos tendencias principales, una hacia el naturalismo y otra hacia el idealismo, los retratos abarcan hasta los hombros; se impone el rostro con barba rizada así como los bucles en los cabellos,

inspirados en el helenismo y ejecutados con la técnica del trepanom (trépano), un instrumento puntiagudo con el que se realizan perforaciones o huecos en las figuras para dar sensación de altorrelieve y claroscuro, especialmente, en los rizos y los altos mechones del cabello o en las barbas, luengas generalmente. En las féminas el tocado se hace más voluminoso y no faltan las trenzas en cada peinado. Los ojos, antes únicamente trabajados como espacios curvos, presentan una incisión circular, resaltan las órbitas y se talla el iris para dar mayor expresividad. Además de los contrastes de luces y sombras, predomina la diversidad de materiales para producir efectos coloristas, y se evita la representación frontal.

Con los Severos (s. III) se mantienen las características anteriores; la principal novedad consiste en que el retrato aumenta de tamaño y alcanza hasta la cintura o los codos.

Durante el Bajo Imperio el retrato pierde el sentido realista, se vuelve tosco y expresionista, de cara alargada y nariz amplia, grandes ojos prominentes, desorbitados, y mirada lejana (como se observa en la cabeza imberbe del emperador Constantino), lo que anuncia la estética bizantina, con tendencia hacia lo irreal. Muestra del retrato en grupo son LosTetrarcas (h. 300), en pórfido rojo, situado en una esquina de la fachada de la Basílica de San Marcos de Venecia, pues la obra está concebida para que los cuatro personajes sean vistos dos a dos pero representando un solo poder, ataviados con su vestimenta militar, la espada en una mano mientras se abrazan con la otra, sin apenas diferenciación en sus rostros expresionistas salvo la barba en los augustos.

De los retratos ecuestres, el único que se conserva es el de Marco Aurelio, en bronce –material que condenó a la muerte muchas obras, puesto que terminaron fundidas con diversos fines–. Esta estatua era adorada en principio por los cristianos creyéndola de Constantino, cuando en realidad se trataba de un perseguidor del cristianismo. Artísticamente, tendrá gran influencia durante el

Renacimiento, en concreto, en la escultura del condotiero Gattamelata en Padua, obra de Donatello (s. XV), aunque también se afirma que esta se inspira más bien en la cuadriga de la Plaza de San Marcos de Venecia. El emperador, agrandado con respecto a su talla real, tiende su mano, en un gesto característico de los retratos de Augusto, quizá mostrando clemencia hacia el bárbaro caído a los pies de su montura.

Estatua ecuestre original de Marco Aurelio, que campaba en la Plaza del Campidoglio de Roma (donde hay una réplica fiel), ahora en el interior del Palacio de los Conservadores del Museo Capitolino de Roma.

El relieve histórico, una sucesión de secuencias al estilo del cómic

El relieve histórico tiene un alto valor narrativo, puesto que recrea con gran realismo episodios auténticos, como se observa en la columna Trajana de Roma, en los altares –Ara Pacis de Augusto– y en los relieves que ornaban los arcos de triunfo.

El Ara Pacis Augustae (Altar de la Paz Augusta) fue erigido por el senado romano entre los años 13 y 9 a. C. para conmemorar la conquista de Hispania y la Galia. Se trata de una construcción de mármol cuadrangular adintelada sin techar, asentada sobre un podio, accesible para los sacerdotes por su lado oeste mediante unas escaleras, mientras los animales destinados anualmente al sacrificio (dos bueyes y un carnero) eran introducidos por el lado contrario. En su interior se halla el altar de las ofrendas. En cada una de las cuatro caras exteriores figuran escenas en relieve: de carácter mitológico en las dos ya citadas, donde aparece como una matrona romana la diosa Tellus, divinidad que personifica la abundancia de la Tierra, acompañada de dos ninfas –una montada sobre un cisne y la otra sobre un monstruo marino– que representan los vientos fecundantes de la tierra y el mar; en cada brazo sostiene uno de los gemelos que comen de los frutos depositados en su regazo. A ambos lados de la puerta, respectivamente, Rómulo y Remo amantados por la loba en presencia del pastor que los encontró y del dios Marte, y el mítico Eneas acompañado de dos jóvenes realizando un sacrificio ritual. En el friso norte, una procesión de senadores y dignatarios con sus familias. Y, en la cara que mira al sur, Augusto y la familia

imperial, algunos de sus miembros perfectamente identificables. La labra está realizada en alto, medio y bajorrelieve, según se trate del primero, segundo o tercer plano de la composición, al objeto de proporcionar mayor sensación de profundidad, para lo cual se esculpe en relieve stiacciato o schiacciato («aplanado»), que resalta las figuras escasos milímetros del fondo y crea claroscuro, técnica que utilizarán grandes artistas del Renacimiento como Ghiberti o Donatello. Los personajes se hallan en posturas naturalistas, conversando o efectuando gestos, interactuando, para comunicarse entre sí. Característica general es el horror vacui y la influencia de la estética griega, que se observa en los adornos a base de bucráneos, guirnaldas, cenefas y roleos, además de la técnica del paño mojado en los ropajes de distintas figuras. A pesar de algunas similitudes con el friso de las Panateneas del Partenón, estamos ante una obra con personajes vivos, en los que prima el realismo romano, ejecutada para propaganda de la familia imperial en torno al emperador, que trajo una época de paz y prosperidad para Roma (la Pax Augusta), tras los pasados tiempos de conflictos y guerras civiles.

Columna Trajana, inaugurada el año 133 para conmemorar la conquista de la Dacia por medio de veintitrés paneles con relieves policromados, dispuestos cronológicamente en espiral ascendente.

La columna de Trajano, obra del arquitecto «oficial» Apolodoro de Damasco, inaugurada el año 133 para conmemorar y perpetuar de manera propagandística la conquista de la Dacia como culmen de las hazañas militares del emperador, se levantó también como su propio monumento fúnebre, en cuyo interior contenía sus cenizas. Dispuesta sobre un pedestal cuadrangular de ocho bloques de mármol de Carrara, el fuste (del mismo material), que descansa sobre una basa circular, está formado por la superposición de veintiún tambores que se elevan en altura hasta los 100 pies (29,78 metros). Veintitrés paneles dispuestos en espiral ascendente muestran cronológicamente, en relieves policromados, las 155 escenas en las que 2.500 figuras –entre ellas el propio emperador en 59 ocasiones, siempre en forma realista, no divinizado– narran a la manera de un cómic, separadas por una Victoria alada escribiendo, las dos guerras dacias que tuvieron lugar entre los años 101–102 y 105–106. Construcción de puentes y campamentos, arengas a las tropas, ejecuciones de prisioneros, suicidio del caudillo Decébalo cortándose la yugular para no caer en poder de los romanos, sacrificios a los dioses..., todo un reportaje gráfico de historia que, al mismo tiempo, ilustraba los Comentarii de la guerra (De bello Dacico: «Sobre la guerra de Dacia») escritos por Trajano y depositados en uno de los edificios o bibliotecas situadas a cada lado de la columna, hoy perdidos. Estéticamente, se observa una adaptación espacial de las figuras al marco, así como la presencia del paisaje y los fondos arquitectónicos, aunque con escasa perspectiva tridimensional e isocefalia en los personajes. Aparecen elementos simbólicos como la representación del río Danubio por medio de un anciano, y mitológicos: Júpiter con su rayo interviene en favor de los romanos. Se aprecia un dinamismo constante, logrado por la combinación de líneas verticales y horizontales. Las armas, forjadas en bronce, se añadieron concluida la labra escultórica. Traspasando la puerta de entrada, se accedía a la cámara funeraria donde, en urna de oro, se guardaron las cenizas de Trajano. Una escalera de caracol lleva hasta la terraza superior,

situada sobre el ábaco plano que remata el fuste, desde la que se admiraba en lontananza una extensa panorámica de Roma. La estatua en bronce dorado de su titular –apoyado en una lanza y vestido con coraza– coronaba el monumento hasta que, en 1588, el papa Sixto V la sustituyó por otra de san Pedro.

La columna Trajana, cuyo precedente en la colocación de escenas seguidas con carácter narrativo puede encontrarse en el friso de la Gigantomaquia del altar de Zeus en Pérgamo, si bien la disposición alrededor del fuste de una columna constituye una originalidad romana, servirá de modelo a las de Antonino Pío y Marco Aurelio, y será fuente de inspiración para obras posteriores como las dos grandes columnas conmemorativas que presiden la fachada de la iglesia de San Carlos Borromeo en Viena (1716), obra de Fischer von Erlach, y la columna Vendôme de París (1805).

L

A PINTURA POMPEYANA, TODOS LOS CICLOS DE LA HISTORIA DE LA PINTURA

Al igual que la griega, la pintura romana ha desaparecido en su mayor parte. Los mejores restos proceden de las villas de Pompeya y Herculano, sepultadas bajo las cenizas del volcán Vesubio, que entró en erupción el año 79, gracias a lo cual los frescos que decoraban el interior de sus viviendas han llegado en muy buen estado hasta nosotros. A mediados del siglo XVIII comenzaron las excavaciones, que han ido sacando a la luz, prácticamente intactos, estos restos que en muchos casos constituyen documentos gráficos sobre distintos aspectos de la vida romana.

Hubo gran influencia de la desaparecida pintura griega, sobre todo, en cuanto a la temática de carácter mitológico, aunque también se da una predilección por las escenas cotidianas. Estéticamente, se caracterizan por su realismo y detallismo, una riqueza cromática y una perspectiva que disminuye las figuras con la profundidad. Se clasifican en cuatro estilos:

Estilo de las incrustaciones (mediados del s. II - s. I a. C.). Recibe este nombre por su carácter geométrico, pues imita el revestimiento de un edificio con grandes losas de mármol y columnas. Se observa en las pinturas de la Casa de Salustio y en la Casa del Fauno de Pompeya, así como en la Casa de los Grifos de la antigua Complutum (Alcalá de Henares, Madrid).

Estilo arquitectónico, cuyo apogeo data del siglo I d. C. hasta la

época de Tiberio. Recibe esta denominación porque se caracteriza por la división del espacio mediante la pintura de pilastras, columnas, dinteles, etc., buscando la tridimensionalidad. Ocupaba la zona alta de la pared mientras la parte baja se decoraba conforme al estilo de las incrustaciones. A medida que evoluciona aparecen escenas mitológicas, paisajísticas y humanas, como Doncella cogiendo flores. Se observa en la Casa de Livia y en la Casa Augusto del monte Palatino de Roma y, particularmente, en la Villa de los Misterios de Pompeya, donde los espacios que surgen al compartimentar las paredes se adornan con escenas en las que abundan los personajes naturalistas, casi realistas, de gran tamaño en perspectiva tridimensional; el fondo neutro, sin paisaje.

Estilo ornamental o de candelabros, también desarrollado en la corte imperial de Augusto, durante la primera mitad del siglo I. Es una variante complicada del primero. Se caracteriza por el predominio de tonos rojos y azul oscuro, así como por una decoración abigarrada y una extensa ornamentación floral, además de columnas en forma de candelabros, de donde procede su nombre. Llegó al culmen en la DomusAurea de Nerón. Puede admirarse en la Casa de Livia en Prima Porta (Roma).

Fresco de la Villa de los Misterios de Pompeya. Los espacios que surgen al compartimentar las paredes se adornan con escenas de figuras naturalistas, casi realistas, sobre fondo neutro, sin paisaje.

Estilo ilusionista, de la segunda mitad del siglo I, una variante compleja del anterior que divide el espacio en campos muy reducidos. Se observan temas mitológicos y alegóricos, fondos paisajísticos, perspectiva tridimensional, ilusionismo. Los personajes, de escaso tamaño, son secundarios, pierden el

naturalismo del estilo 2 y se convierten en algo esquemático que constituye un mero acompañamiento de la escena, confundiéndose con el paisaje. Se aprecian cualidades escenográficas –cortinajes, telones, mascaras– y connotaciones impresionistas, anticipándose casi dos milenios a esta técnica de finales del siglo XIX. Corresponden a este estilo los frescos de la Casa de Lucrecio Fronto en Pompeya.

Otro capítulo es el de las pinturas de tipo funerario, realizadas con la técnica del encáustico al temple y a la cera pigmentada caliente sobre paneles de madera estucada insertados en las momias de los difuntos. De tradición helenística y caracteres realistas, se puede reconocer al personaje, en general, en postura de 3/4, mirada fija, nariz larga y ojos pronunciados; conservan el carácter pagano romano al llevar coronada la cabeza con laurel. Tuvieron su apogeo tras la conquista de Egipto y perduraron hasta que el cristianismo llegó al norte de África. Junto al expresionismo como principal rasgo de los rostros, conservan los caracteres de la plástica egipcia, especialmente la ley de la frontalidad, si bien en lugar de trabajar en los retratos de los difuntos utilizando materiales nobles como el oro y el lapislázuli al igual que en tiempos de los faraones, se ejecutan sobre madera. Entre las más conocidas están las tablas funerarias de la necrópolis de El Fayum, en Egipto (s. IV).

E

L MOSAICO, LA CERÁMICA Y LAS ARTES SUNTUARIAS

El gran desarrollo de la musivaria romana se produce durante el Alto Imperio. Los mosaicos se diseñaron tanto para cubrir suelos como para adornar paredes, con una función, pues, ornamental. Se elaboraban a partir de pequeños trozos de pasta vítrea denominados teselas; según su tamaño y forma, existen varios tipos:

Opus tesellatum, que emplea teselas de forma cúbica o rectangular, con predominio de tonos blancos y negros y muy escaso colorido polícromo.

Opus sectile, en lugar de teselas se utilizan trocitos de mármol de escasas dimensiones y forma irregular.

Opus vermiculatum, de teselas pequeñas que originan representaciones muy minuciosas, una característica de procedencia oriental.

El Fayum (Egipto). Retrato funerario de mujer realizado con la técnica del encáustico. Mirada fija, nariz larga y ojos pronunciados; conserva el carácter pagano romano al llevar coronada la cabeza de laurel.

Aunque al principio los motivos procedían de la mitología griega y la temática helenística (Alejandro Magno en Issos), posteriormente aparecen otros muy variados, de temática vegetal, geométrica y figurativa: luchas de gladiadores, escenas cotidianas.

En cuanto a las artes aplicadas y suntuarias, en joyería se elaboraron lujosos camafeos de oro, plata y piedras preciosas como la Gemma Augustea, la coronación de Constantino en Constantinopla por la diosa Tiké, o el disco de plata de Teodosio, estos del siglo IV. En orfebrería, los romanos trabajaron el bronce tanto en el arte del retrato como en amuletos, exvotos, apliques, braseros, espejos y piezas para los caballos.

En cuanto a la cerámica, la romana se considera heredera de la traición etrusca y otros pueblos italiotas. A pesar de que copiaron e importaron cerámica griega, la suya fue de calidad. Se distinguen dos clases: una cerámica fina (vajilla, adorno) y otra de tipo tosco, corriente, de cocina y embalaje.

En el arte suntuario brilla la Gemma Augustea, un camafeo de ónix que presenta dos escenas superpuestas: en la primera, Tiberio, futuro sucesor de Augusto, saluda desde su carro al emperador, que posa entronizado. En la inferior, los bárbaros prisioneros. By Dioscurides (?) - Self-photographed, October 2013 (James Steakley), CC BY-SA 3.0.

Realizados siempre a torno, hay básicamente dos tipos de cacharros: los dolia, recipientes de gran panza y boca pequeña, similares a las tinajas, para guardar los víveres, y las ánforas, para transportar aceite, vino, salazones; estas llevaban una inscripción con su peso y capacidad, así como el nombre del propietario; una vez que estaban ya muy usadas, se rompían y los fragmentos se utilizaban como aparejo para la construcción, principalmente de bóvedas. Su

tipología fue variando: las ánforas alargadas y puntiagudas eran las destinadas a contener vino, mientras que las más redondeadas almacenaban aceite.

Una tercera cerámica pintada, de tradición griega, decorada con figuras negras y rojas, fue desapareciendo a lo largo del siglo III a. C. para ser sustituida por vasijas adornadas con relieves. A esta perteneció la cerámica Campaniense, de brillo metálico y barniz negro, que tuvo su época de apogeo desde fines del siglo IV hasta principios del siglo I a. C. Variedad suya fue una cerámica de barro rojizo, también con brillo metálico, donde los tonos en negro se sustituyeron por marrón intenso. Al entrar en el horno, la llama oxidada con el aire producía un tono rojo coralina muy brillante; los cacharros, de barro fino, se utilizaban para la vajilla. Vasos lisos realizados a torno y decorados con relieves moldeados, labrados en moldes huecos, que llevaban la marca, el sello (sigilum) del alfarero, de ahí que recibieran el nombre de terra sigillata («tierra sellada»). Desde Arezzo, el centro principal, se difundieron por otras zonas de la península Itálica como Ostia y Pisa, para extenderse por el sur de la Galia (Lyon) y posteriormente por Hispania (Sagunto, Andújar, Mérida...) y todo el Mediterráneo, llegando por Oriente hasta Samos y Pérgamo, con predominio de los tonos rojos y amarillo rosado, al tiempo que se imitaban vasijas de plata con profusa decoración y presencia de temas mitológicos.

El vidrio se utilizaba principalmente para fabricar recipientes y cerrar ventanas, aunque también se producían mosaicos cerámicos. Los recipientes, a veces de colores intensos, se elaboraban mediante moldes. En el siglo I la industria del vidrio alcanzó un gran auge tanto en Roma como en la Galia e Hispania, lo que condujo al desarrollo de la técnica del soplado y del esmaltado, que producía falsas lujosas piezas de imitación.

E

L BAJO IMPERIO Y EL FIN DE ROMA

Diocleciano fue proclamado emperador por el ejército el 20 de noviembre de 284. Consiguió acceder al trono tras su victoria en la batalla del río Margus, en julio de 285, frente a Marco Aurelio Carino, hijo y sucesor de Caro, anterior emperador, muerto en Persia en la campaña militar contra los Sasánidas. Con el fin de controlar la crisis existente en el Imperio, al año siguiente de su llegada al poder, instauró una diarquía nombrando a Maximiano primero césar y posteriormente augusto (es decir, elevándole a su mismo rango). Pero, ante los múltiples conflictos en todo el Imperio, en 293 estableció una tetrarquía en la que, como su nombre indica, ejercían el poder cuatro emperadores a la vez, los tetrarcas: dos de igual dignidad llamados augustos, que gobiernan, y otros dos, los césares, que proponen las medidas a los primeros para que decidan si las aprueban, y se consideran sus sucesores, siendo nombrados por los primeros desde su ascensión al trono. Una vez fallecidos estos, los césares ocupan su puesto, es decir, se convierten en augustos, y designan nuevos césares. Diocleciano nombró césar a Cayo Galerio Valerio, mientras que Maximiano designó césar para la parte occidental a Flavio Valerio Constancio. El 1 de mayo de 305 abdicaron ambos augustos –la primera y única vez que se produjo este hecho en la historia de Roma– y Diocleciano se retiró al palacio de Spalato, donde terminó sus días.

Los tetrarcas (h. 300), en una esquina de la fachada de la Basílica de San Marcos de Venecia, vistos dos a dos pero representando un solo poder, ataviados con vestimenta militar y con la espada en una mano

mientras se abrazan con la otra, sin más diferenciación que la barba en los augustos.

Construido ex profeso para este fin por arquitecto desconocido, además de la residencia imperial, albergaba entre sus dependencias una fuerte guarnición militar. No estaba concebido, por tanto, como un edificio espectacular para testimoniar el poder imperial al estilo de los palacios de sus antecesores (la Domus Aurea de Nerón, la Domus Flavia o la Villa de Adriano en Tívoli), sino que tenía una función más militar que áulica. Se trataba de una combinación del castro o campamento romano, de la urbe y de la villa de lujo. Su planta es de disposición trapezoidal para adaptarse a las irregularidades del terreno. Amurallado en tres de sus cuatro lados, puesto que al sur le defiende la mar, consta de una alta torre cuadrada en cada ángulo además de otras cuatro menores en cada lienzo de muralla, octogonales las dos que protegen las puertas adinteladas de entrada, sobre las que volteaba un arco semicircular de descarga; eran conocidas como Puerta Áurea la del norte –la más monumental, adornada con nichos y esculturas–, Argenta la del este, Férrea la del oeste y Aenea o de Bronce la pequeña puerta del sur, privada del emperador para acceder al embarcadero; una elegante galería que mira al mar corre en este flanco que da a la bahía.

En el interior del recinto amurallado, la calle principal, el cardo norte-sur, conducía desde la Puerta Áurea a una pequeña plaza rodeada de peristilo, que hacía las veces de foro. Al fondo, se hallaban el palacio-vivienda, el mausoleo y un templo dedicado a Júpiter. El ala norte estaba destinada a las dependencias administrativas, militares y a la servidumbre. El mausoleo se eleva sobre un basamento de 3 metros de altura y, originariamente, contaba con un pórtico octogonal adintelado sostenido por columnas; era de planta octogonal al exterior y circular en el interior, cubierto por una cúpula de media esfera construida con materiales dobles, la interior de opus latericium, apoyada en pequeños arcos de ladrillo soportados entre sí, y la exterior en opus caementicium; sistema arquitectónico en la línea de la solución de

Botticelli para sostener la de Santa María de las Flores en Florencia (s. XV). El templo de Júpiter presenta, en lugar de la tradicional cubierta adintelada, una bóveda de medio cañón decorada con ocho filas de otros tantos casetones, que contienen motivos florales y cabezas humanas.

El palacio de Spalato recreado en una ilustración de 1912 obra de Ernest Hébrard. Amurallado por tres de sus cuatro lados, al sur, donde se abre un pequeño embarcadero, le defiende el mar.

Construido en piedra caliza blanca y materiales de lujo (granito rosa y mármoles finos para el revestimiento), presenta elementos arquitectónicos novedosos como el arco plano y el frontón partido, visible en el escenográfico pórtico de la residencia imperial –que luego copiará de fondo de escena el disco de plata de Teodosio–, capiteles corintios en los que descansan directamente los arcos, motivo de inspiración para la arquitectura del Renacimiento, abundantes ménsulas ornamentadas, relieves, guirnaldas, bucráneos, etc.

A partir del siglo VII, el palacio comenzó a ser utilizado por parte de los lugareños como fortaleza defensiva frente a los ataques enemigos. A su alrededor nació la ciudad de Split (Croacia).

La victoria de Constantino (c.272 – 337), hijo de Constancio Cloro y de la futura santa Elena –para la tradición fue la desenterradora de la cruz de Cristo e hizo acopio de numerosas reliquias– en el año 312 frente a Marco Aurelio Majencio en la batalla del Puente Milvio sobre el río Tíber, a las puertas de Roma, terminó con el sistema político de la tetrarquía en Occidente. En 324, al derrotar primero en Adrianópolis y luego en Crisópolis a Licinio, que gobernaba en Oriente, consiguió restaurar la vieja unidad imperial romana. Años antes, en 313, había promulgado el Edicto de Milán, por el que «hemos sancionado que (...) a los cristianos y a todos los demás se conceda libre facultad de seguir la religión que a bien tengan». Si bien, ya en 311, por el Edicto de Tolerancia, dado en Nicomedia por el emperador Galerio, se había concedido a los cristianos «indulgencia (...) para que ellos puedan vivir tranquilamente en sus hogares», así como libertad para celebrar reuniones y construir templos, con lo que de hecho finalizaban las persecuciones; entre las más crueles desde los tiempos de Nerón estuvieron las de Diocleciano (303 – 311) y la última, la de Juliano el Apóstata desde 361 hasta su muerte en 363.

En 380, Teodosio («Adorador de Dios») el Grande promulgó el Edicto de Tesalónica, por el que el cristianismo se convirtió en la religión oficial del Imperio, inaugurándose así un cesaropapismo que inmiscuyó al poder político en los asuntos de la Iglesia. El primer enfrentamiento tuvo lugar en 390 al negar san Ambrosio la comunión al emperador tras las revueltas y posteriores matanzas en Tesalónica, por las que el monarca hubo de implorar el perdón y, tras una larga penitencia para congraciare de nuevo con la Iglesia, decretó la prohibición de los sacrificios paganos, aunque no persiguió a estos por su alta implantación en el ejército. En 395, a su muerte, el Imperio, que había logrado unificar en 392 tras haber compartido el gobierno con Graciano y Valentiniano II desde su llegada al poder en 379, se divide en dos, básicamente, por razones

estratégicas y administrativas, puesto que su enorme extensión le hacía ingobernable desde Roma y, de facto, ya operaba partido. Trazando una imaginaria línea que corta tierra y mar entre las penínsulas itálica y balcánica, el Imperio Romano de Occidente, con capital en Roma, se adjudica a su hijo Honorio, tutelado por el vándalo Estilicón (magister militum o jefe militar), y el Imperio Romano de Oriente, con capital en Constantinopla, a su hijo primogénito Arcadio (tutelado por Rufino, prefecto de origen galo); esta parte perdurará como Imperio bizantino hasta el año 1453, en el que los turcos otomanos del sultán Mahomet II conquistan la ciudad. Casi un milenio antes, en 476, el último emperador de Roma, Rómulo Augústulo, un niño de doce años que casualmente llevaba el mismo nombre que el fundador de la urbe y el primer emperador, es depuesto por Odoacro, jefe de los hérulos, quien con su gesto de enviar las enseñas imperiales al emperador Zenón que gobernaba en Oriente, dio por finiquitado el Imperio Romano de Occidente.

Bibliografía

BELTRÁN LLORIS, Francisco. Roma: el arte. Daxtin Sport. Las Rozas (Madrid), 2003.

BENDALA GALÁN, Manuel. El arte romano. Anaya, 3ª ed. Madrid, 1998.

BIANCHI BANDINELLI, R. y PARIBENI, E: El arte en la Antigüedad clásica. Akal. Madrid, 1998.

– Roma: el fin del arte antiguo. Aguilar, Madrid, 1971.

BLANCO FREIJEIRO, Antonio. Arte griego. 3ª ed. renovada. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2011.

BLÁZQUEZ, José María: Arte y religión en el Mediterráneo antiguo. Cátedra. Madrid, 2008.

BOARDMAN, John: El arte griego. Destino. Madrid, 1997.

CARPENTER, Thomas: Arte y mito en la antigua Grecia. Destino. Madrid, 2001.

CHADWICK, John: El mundo micénico. Alianza Editorial. Madrid, 1978.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. Arte etrusco y romano. Guillermo Escolar editor. Madrid, 2017.

ELVIRA, Miguel Ángel y BLANCO FREIJEIRO, Antonio: Etruria y Roma republicana. Historia 16. Madrid, 1989.

FERNÁNDEZ, Gonzalo. La historia de Grecia desde sus orígenes a las migraciones dorias. Boletín Millares Cardo, núm. 27. Centro asociado UNED. Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

GARCÍA y BELLIDO, Antonio: Arte romano. 2ª ed. CSIC. Madrid, 1972.

GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier: Historia de Grecia en la Antigüedad. Akal. Madrid, 2011.

GRAVES, Robert: Los mitos griegos. Ariel. Barcelona, 2012.

LÓPEZ SACO, Julio. Historia y mito en las Cícladas: una aproximación hermenéutica a los ídolos de mármol. «Praesentia», Revista Venezolana de Estudios Clásicos, núm. 12. Universidad de Los Andes, 2011.

MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz y otros: Arte de las grandes

civilizaciones clásicas: Grecia y Roma. Editorial Universitaria Ramón Areces. Madrid, 2016.

POLLIT, Jerome Jordan: El arte helenístico. Nerea. Madrid, 1989.

RIDDER, A. y DEONNA, W.: El arte en Grecia. 2ª ed. Uthea. México D.F., 1961.

ROBERTSON, Martin: El arte griego. Alianza Forma. Madrid, 1985.

SÁNCHEZ, Carmen: Una nueva mirada al arte de la Grecia antigua. Cátedra. Madrid, 2006.

SERRANO ESPINOSA, Manuel: Taurokathapsia y juegos del toro desde sus orígenes hasta la época imperial romana. Tesis doctoral. Universidad Complutense. Facultad de Filología. Madrid, 1996.

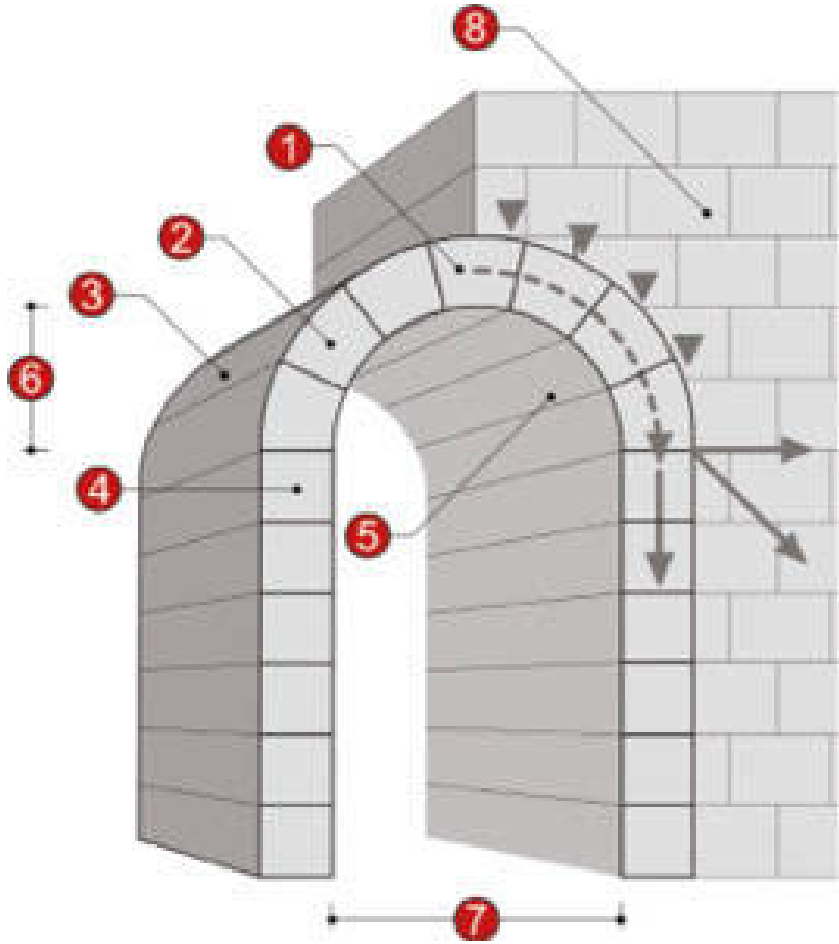
SIEBLER, Michael: Arte griego. Taschen. Colonia (Alemania), 2007.

SUMMERSON, John: El lenguaje clásico de la arquitectura, 3ª ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2017.

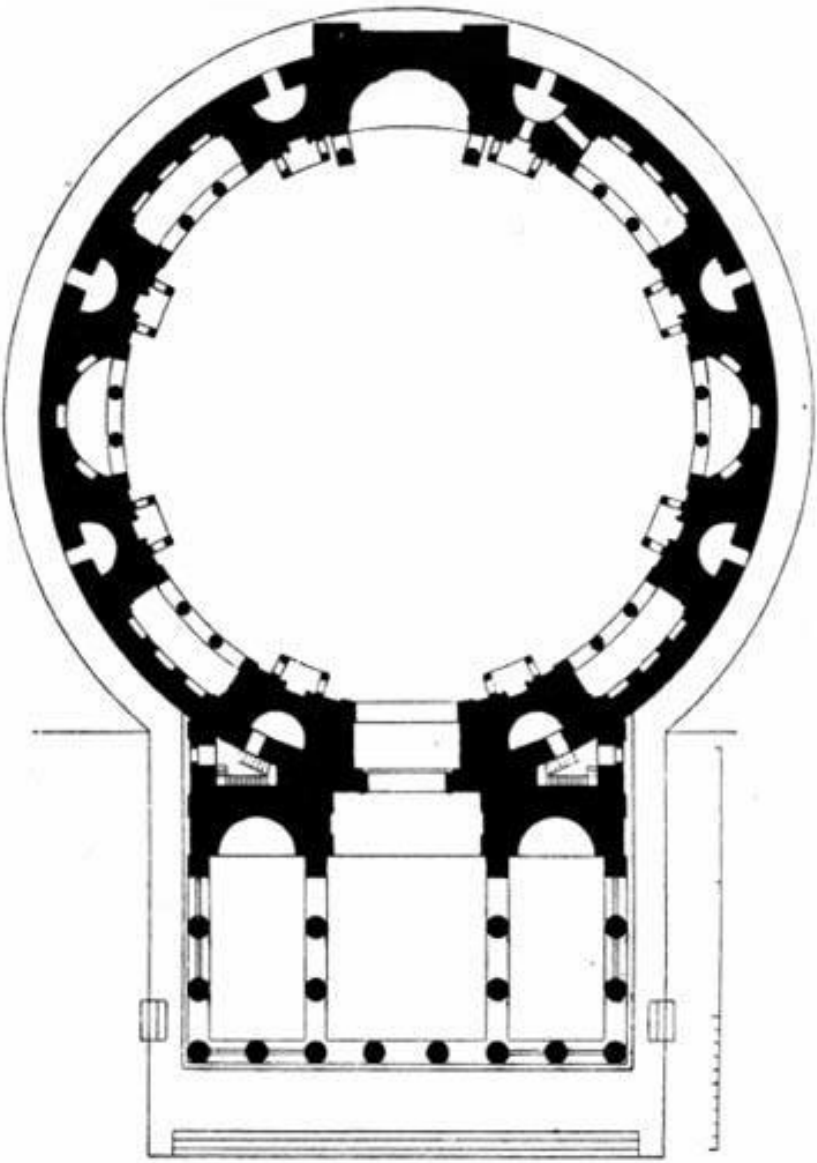
TARANILLA DELA VARGA, Carlos Javier. Breve Historia del Arte, 2ª ed. Nowtilus, Madrid, 2019.

VERMEULE, E.: Grecia en la Edad del Bronce. F.C.E., México D.F., 1971.

WOORFORD, Susan: Grecia y Roma. Gustavo Gili. Barcelona, 1987.



Partes del arco: 1. Clave. 2. Dovela. 3. Trasdós. 4. Imposta. 5. Intradós. 6. Flecha. 7. Luz, Vano. 8. Muro.



Planta del Panteón de Roma.

Glosario

A

Ábaco: parte superior del capitel, superpuesta al equino, donde apoya el entablamento.

Abocetar: realizar bocetos o dar este carácter a una obra.

Abocinado: se aplica a los vanos cuya anchura aumenta o disminuye hacia el interior o el exterior de un muro.

Abovedar: cubrir con bóveda una construcción.

Ábside: zona sobresaliente en la planta de una iglesia, que corresponde a la cabecera aunque existen excepciones en las que se construye también a los pies del edificio. Generalmente abovedado, presenta diversas estructuras: semicirculares, cuadradas, poligonales, de herradura...

Absidiola o absidiolo: ábside adosado al principal.

Acrópolis: recinto fortificado situado en la parte más elevada de las antiguas ciudades micénicas y griegas, donde se emplazaban templos y edificios públicos.

Adintelado: se aplica a un vano o edificio construido a base de dinteles.

Ádyton: término arquitectónico que designa en el templo griego un espacio posterior a la cella (a veces, subterráneo, al modo de cripta), reservado para determinadas funciones religiosas.

Afrontado: figura o elemento dispuesto frente a frente o contrapuesto.

Agua: vertiente de un tejado.

Alegoría: representación femenina de carácter simbólico que expresa una idea abstracta.

Alma: estructura interior, generalmente de madera, de una pieza de orfebrería.

Almohadillado: sillares de juntas rehundidas, que sobresalen como si fueran almohadillas, de ahí el nombre. Se distingue el rústico o de superficie plana y el de punta de diamante, con la superficie de los sillares en forma piramidal.

Anfipróstilo: edificio que presenta un pórtico idéntico en su parte anterior y posterior.

Antefija: «fijar por delante», ornamento arquitectónico, pieza vertical que se coloca en una cubierta en el extremo inferior de las tejas, decoradas generalmente con motivos grotescos o fantásticos.

Antipendio: revestimiento de la parte delantera de un altar hasta el suelo. Frontal del altar.

Apadana: sala hipóstila de audiencias en los palacios persas.

Aparejo: forma de disposición de los materiales en un muro. V. Opus.

Apunte: pintura de escasos trazos. Boceto.

Arcada: serie de arcos.

Arco: elemento arquitectónico que cierra un vano. Está formado por varias piezas o dovelas de las que la central se denomina clave. La línea de arranque recibe el nombre de imposta y la primera dovela de la serie el de salmer; la distancia horizontal entre ambos salmeres es la luz del arco. Se conoce como flecha al espacio que se halla entre la línea de impostas y la clave. La superficie interna del arco recibe el nombre de intradós y la externa el de extradós o trasdós; el espacio entre ambos es la rosca del arco. Cuando está adosado a un muro se denomina arco ciego. Tipos:

Angrelado: cuyo intradós se halla decorado con

motivos que imitan encajes de tela.

Carpanel: rebajado, de tres o más centros, siempre impares, bajo la línea de impostas.

Conopial: constituido por cuatro segmentos de circunferencia; las dos centrales apuntadas.

De herradura: cuyo centro se halla más alto que la línea de impostas, con peralte de 1/3 del radio en la arquitectura visigoda, o bien de 1/2 en el arte árabe.

De medio punto o semicircular: de un solo centro, formado por media circunferencia (180°).

Escarzano: rebajado, con su centro debajo de la línea de impostas, formado por un arco de 60°, 1/6 de circunferencia.

Fajón: adosado interiormente a una bóveda, por lo general de canon, para reforzarla.

Formeros: dispuestos de forma perpendicular al eje.

Korbel o maya: también falso, formado por bloques de piedra que se proyectan desde cada uno de los lados de una pared hasta encontrarse formando un vértice; produce interiores cóncavos.

Lobulado y polilobulado: formado por diversos lóbulos semicirculares superpuestos.

Mitral: formado por molduras rectas superpuestas a otro arco que realiza la función de descarga.

Mixtilíneo: combina líneas rectas y curvas.

Ojival o apuntado: de dos centros, formado por dos segmentos de arco que se unen en la clave.

Parabólico: variante del arco de medio punto con una sección parabólica.

Peraltado: sus lados se prolongan bajo la línea de impostas.

Perpiaño: similar al fajón pero generalmente apuntado, por lo que se utiliza para ceñir bóvedas de crucería.

Plano o adintelado: cuyo intradós carece de curvatura y por tanto de flecha, con todas las dovelas en sentido vertical, asemejándose a simple vista a un dintel.

Torales: cuatro arcos dispuestos en el crucero para sujetar el tambor.

Triangular: o falso arco, construido con hileras horizontales de sillares cuyos picos sobresalientes se cortan; por ejemplo, el micénico o el etrusco.

Arco de triunfo: construcción romana de carácter conmemorativo que combina el dintel y el arco y consta, generalmente, de una o tres puertas de forma semicircular, con la central más elevada que las laterales.

Arquería: conjunto de arcadas. Adosada a un muro, arquería ciega.

Arquitrabe: en un templo clásico, primer elemento de los tres que forman el entablamento además del friso y la cornisa.

Arquivolta: arco de una serie concéntrica.

Astrágalo: moldura circular en la base del capitel.

Atributo: objeto simbólico que caracteriza a un personaje en su representación plástica.

Ático: cuerpo superior, generalmente de escasas dimensiones, que corona la fachada de un edificio o de un retablo, sobresaliente sobre la calle central.

Ático, estilo: referente a la región del Ática, con centro en Atenas, Grecia.

B

Bacanal: representación de las ceremonias orgiásticas dedicadas a Baco, dios romano del vino.

Baldaquino: templete delante del altar mayor formado por cuatro columnas cubiertas.

Banco: en un retablo, zona inferior sobre la que se disponen los distintos pisos y calles que lo forman. Si está decorado: predela.

Baño lustral: ritual que se lleva a cabo introduciéndose en el agua con plantas o flores asociadas con los dioses.

Baptisterio: edificio generalmente exento destinado al bautismo.

Barbotina: superposiciones de arcilla o lino en la parte exterior de un objeto cerámico.

Bibelot: figura decorativa de pequeño tamaño.

Bidimensional: representación en un plano de dos dimensiones: largo y alto.

Blasón: elementos que componen un escudo: figuras, armas, señales, divisas.

Boceto: proyecto o esbozo de una obra artística.

Bodegón: pintura de alimentos o «naturalezas muertas».

Bóveda: construcción curva con función de techo o soporte, engendrada por la proyección de un arco en el espacio. Tipos:

Abanico o palmera: cuyos nervios se abren a partir de un soporte.

Angevina: de crucería formada por una bóveda esférica con hiladas concéntricas.

Arista: formada por la intersección de dos bóvedas de medio cañón.

Cañón o medio cañón: formada por la proyección en el espacio de un arco de medio punto.

Cascarón: formada por ¼ de esfera.

Crucería u ojival: formada por arcos apuntados cruzados.

Cuarto de esfera o de horno: engendrada por la mitad de un arco de medio punto.

Esquifada: de aristas entrantes, formada por la intersección de dos bóvedas de cañón sobre un plano cuadrado o rectangular.

Encamonada: soportada por armazones de madera

recubiertos de yeso.

Estrellada: de crucería múltiple formada por terceletes.

Falsa: construida por superposición de sillares concéntricos.

Hiperbólica: aquella cuya curvatura se pronuncia hacia el interior en lugar de hacia el exterior. Características de la arquitectura de Gaudí.

Lunetos: de cañón atravesada por una o varias bóvedas de menor flecha.

Nervada: bóveda de nervios cruzados.

Sexpartita: de crucería, dividida en seis partes por cada tramo.

Tabicada o catalana: construida sin cimbra con los plementos pegados de canto a la pared, en ligera curvatura.

Triangular: falsa bóveda resultante de la proyección de un arco triangular.

Vaída: bóveda semiesférica cortada por cuatro planos verticales, paralelos dos a dos. También llamada «de pañuelo» por su parecido inverso a esta prenda colgada por sus vértices.

Bruñir: pulir la superficie de un metal.

Bruñido: técnica decorativa en alfarería que consiste en frotar la superficie arcillosa de una pieza hasta conseguir una apariencia pulida y brillante de cierta suavidad táctil.

Bucráneos: ornamento en forma de cráneo de buey, de cuyos cuernos pendían guirnaldas de follaje recordando los animales víctimas de los sacrificios.

Bulto redondo: escultura exenta que puede verse desde todos los ángulos y recorrerse alrededor.

Buril: herramienta prismática de forma puntiaguda que se utiliza para grabar metal o piedra.

C

Cabecera: zona de la iglesia dedicada al culto, generalmente orientada hacia el este, donde se encuentra el altar mayor. Testero.

Cabujón: piedra preciosa pulimentada, sin tallar.

Calado: decoración a base de perforaciones en piedra, madera, marfil o metal.

Cancel: pared de mediana altura, balaustrada o reja, que en una iglesia separa el presbiterio de la nave; en una iglesia abacial, divide el coro mayor del resto del templo.

Canecillos: elementos salientes que soportan la cornisa de un edificio.

Canon: regla de proporciones.

Capitel: parte superior de una columna situada encima del fuste, sobre la que apoya el entablamento.

Cariátide: columna sustentante esculpida en forma de mujer, aludiendo a la carga que debían soportar las habitantes de la ciudad de Carias, en la antigua Grecia, condenadas a la esclavitud por haber colaborado con los persas durante las guerras Médicas del siglo V a. C.

Casetones: elementos ornamentales de las bóvedas o cúpulas en forma cuadrada o rectangular.

Celosía: enrejado de metal o piedra que cierra un vano.

Cera perdida: procedimiento para moldear el metal modelando primero en cera. Se recubre la figura con arcilla líquida y se deja secar para endurecerla; se practica un orificio superior para inyectar el metal y otro inferior para que salga la cera derretida y se introduce en el horno; cuando se enfría, se rompe la arcilla y aparece la figura de metal, bronce generalmente.

Cenotafio: tumba honorífica que no alberga los restos del muerto.

Cernos o kernos: vasija ritual compuesta de varios opérculos o «cotiliscos» unidos entre sí, que servían de recipientes para mezclar los distintos líquidos de la ofrenda.

Ciego: que no penetra la luz en su interior o a través del mismo.

Cimacio: moldura sobre el capitel.

Cincelado: Acabado de una pieza utilizando un cincel.

Cista: enterramiento excavado en el suelo cubierto con tapa.

Claraboya: ventana en el techo o en la parte alta de las paredes. Tragaluz.

Claroscuro: contraste de luces y sombras.

Clasicismo: tendencia artística basada en modelos o cánones grecorromanos.

Columen: del latín columen-inis, cumbre, sostén, soporte.

Columna: elemento arquitectónico constituido por basa –excepto en el orden dórico–, fuste y capitel. Dispuestas en serie: columnata.

Columna rostral: Columna conmemorativa de una victoria naval en la antigua Grecia y Roma, en cuya cima exhibe un rostrum o espolón de un barco capturado al enemigo.

Collarino: anillo formado por tres surcos que rodea la parte superior del fuste de una columna clásica.

Contrafuerte: elemento arquitectónico que refuerza un muro.

Contraposto: término de origen italiano que en escultura designa la oposición armónica de las distintas partes del cuerpo de la figura humana, para que resulte equilibrada alrededor de un eje vertical.

Contraste: marca sobre una pieza de metal certificando su ley. Resalte de tonos o colores en una superficie.

Crestería: elemento decorativo horizontal formado por motivos geométricos o vegetales, que remata un edificio.

Cripta: capilla subterránea bajo el altar, que guarda las reliquias de un santo.

Criselefantina: obra realizada en oro y marfil.

Cubo: torreón circular o semicircular adosado a una muralla.

Cúpula: casquete semiesférico que cubre una superficie cuadrada, casi siempre apoyada sobre un tambor.

Cupulino o cupulín: cúpula pequeña, ciega, que se sitúa generalmente sobre la linterna de otra cúpula o coronando una torre.

D

Deambulatorio: pasillo libre por detrás de la cabecera de una iglesia o catedral. Girola.

Decástilo: pórtico o fachada de un edificio formado por diez

columnas.

Dintel: elemento arquitectónico recto que cierra un vano por la parte superior y con función constructiva soporta la carga sobre dos pilares verticales.

Díptero: edificio rodeado por dos filas de columnas.

Díptico: objeto pintado o labrado formado por dos hojas que se pliegan sobre sí mismas.

Dístilo: pórtico o fachada de un edificio formado por dos columnas.

Dodecástilo: pórtico o fachada de un edificio formado por doce columnas.

Dos aguas: doble vertiente de una cubierta.

Doselete: elemento arquitectónico sobresaliente en una fachada que cobija una estatua.

Dovela: pieza integrante de un arco.

Dromo: corredor.

E

Eboraria: arte del trabajo y la talla del marfil.

Eclecticismo: combinación y mezcla de formas de estilos diversos.

Edículo: edificio pequeño. Templete.

Elefantino: realizado en marfil.

Empaste: pintura aplicada de manera espesa.

Encáustico: del griego enkaustikós («grabar a fuego»), técnica pictórica que consiste en el uso de la cera como aglutinante de los pigmentos colorantes para producir una mezcla pastosa y espesa que cubra bien la superficie. Se disuelven los pigmentos colorantes con sosa cáustica y después de pintar sobre la tabla se pasa cerca algún hierro caliente para disolver el preparado, cuidando de no acercarlo demasiado para que no se mezclen los colores. Una vez secado, se le saca brillo.

Encofrado: molde de madera en el que se vierte el hormigón hasta que fragüe, retirándose posteriormente.

Enjuta: espacio libre en un cuadrado al inscribir un círculo o un

arco en su interior.

Entablamento: parte superior de un orden de arquitectura constituido por arquitrabe, friso y cornisa.

Éntasis: ensanchamiento del fuste de una columna en su parte media.

Equino: pieza del capitel que apoya sobre el fuste de la columna.

Escorzo: técnica ilusionista que representa el volumen y la tridimensionalidad en una figura con aire brusco.

Esfumado: del italiano sfumato, pintura de contornos vagos, difuminados.

Esgrafiado: del italiano sgraffiare, técnica decorativa de grabado sobre las paredes, tanto interior como exteriormente.

Estética: disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte.

Estilo: conjunto de características artísticas comunes a una época, un país, una escuela, etc.

Estofado: madera dorada (pan de oro) y policromada.

Estuco: baño de cal muerta, yeso o polvo de mármol.

Exedra: en un edificio, construcción descubierta, de planta semicircular, con asientos y respaldos en su interior.

Expresionismo: tendencia figurativa que deforma la realidad para plasmar connotaciones religiosas, psicológicas, satíricas, etcétera.

Exvoto: acción de gracias mediante una obra artística.

F

Fábrica: edificación arquitectónica.

Factura: modo y manera de ejecutar una obra artística.

Fachada: frente de un edificio. Imafronte.

Faja: moldura decorativa estrecha que recorre, total o parcialmente, una parte del edificio.

Festones o guirnaldas:, decoración a base de follajes o frutos unidos por cintas adornadas por un nudo, que pueden estar suspendidos por las bocas o tras las cabezas de animales como toros o leones.

Figurativo: arte o artista que representa formas perceptibles y comprensibles a primera vista.

Filigrana: decoración geométrica a base de líneas entrelazadas.

Fitomorfo: que tiene forma vegetal.

Flecha: en un vano, su altura máxima.

Follaje: ornamento vegetal (hojas, tallos, ramas).

Forma: conjunto de líneas y colores, planos y volúmenes, que componen la obra de arte.

Fresco: técnica pictórica que consiste en aplicar en un paramento los colores disueltos en agua sobre una mezcla de cal y arena.

Friso: en un entablamento, banda horizontal sobre el arquitrabe, que puede estar decorada con escenas en serie o compartimentada en triglifos y metopas (orden dórico).

Frontal: parte anterior o delantera de un altar. Antipendio.

Frontis o frontispicio: fachada principal de un edificio.

Frontón: espacio triangular, de herencia clásica, que corona un edificio.

Partido: abierto por su parte superior.

Curvo: cerrado en semicírculo.

Fuste: parte de una columna donde apoya el capitel.

G

Gablete: remate arquitectónico triangular de vértice agudo.

Gallones: diversas partes de una cúpula semiesférica o de media naranja, que semejan gajos de esa fruta.

Geminados: elementos dispuestos de dos en dos.

Glíptica: arte y técnica de la talla de piedras finas.

Gotas: del latín gutta, pequeñas piezas troncocónicas en la parte superior del arquitrabe para repeler el agua de la lluvia.

Graneado: técnica que consiste en pasar repetidamente el buril por una superficie de metal lisa hasta convertirla en rugosa.

Greca: motivo ornamental formado por líneas quebradas en ángulo recto con carácter repetitivo.

Grisalla: composición a base exclusivamente de gris, blanco y negro.

Grutesco: del italiano grottesco, ornamento decorativo fantasioso descubierto en las grottas o cuevas de la antigua Roma, que corresponden a la Domus Aurea de Nerón, realizado con vegetales, figuras humanas mitológicas y animales teriomórficos entrelazados.

H

Hastial: parte superior de la fachada principal de un edificio. Frontispicio.

Hemispeo: construcción que cuenta con una parte aérea y otra subterránea.

Heroón: en la Antigua Grecia, tumba dedicada a un héroe.

Hexástilo: pórtico o fachada de un edificio formada por seis columnas.

Hieratismo: actitud rígida y carente de realismo en la representación de la figura humana.

Hierón: santuario o lugar sagrado en la Antigua Grecia.

Hilada: serie horizontal de sillares o ladrillos.

Hípetro: edificio o zona del mismo sin cubierta.

Hipogeo: cámara o construcción subterránea.

Hipóstilo: edificio o zona del mismo cuya cubierta está sostenida por pilares o columnas en serie.

Historicismo: Recreación de estilos artísticos del pasado.

Hornacina: hueco, generalmente en forma de arco de medio punto, abierto en el muro de un edificio o bien en un retablo para albergar una escultura, un jarrón, etcétera.

Horror vacui: expresión latina que significa «horror al vacío». Designa la tendencia a no dejar espacios vacíos de decoración en una superficie.

I

Icono: pintura al temple realizada sobre tabla. Designa también una imagen arquetípica o una imagen consagrada.

Iconografía: ciencia que describe e identifica las imágenes de una obra de arte.

Iconología: interpretación de símbolos y alegorías en las representaciones artísticas.

Idealismo: tendencia artística que pretende representar la belleza buscando la perfección.

Iluminar: decorar o ilustrar.

Ilusionismo: representación de la tercera dimensión a base de volumen en las figuras y profundidad espacial.

Imafronte: fachada principal de un templo.

Imaginería: arte de la elaboración escultórica de imágenes.

In antis o en anta: «antes de», en latín; término arquitectónico que designa los templos griegos que presentan dos columnas situadas entre dos tramos de muro a ambos lados de la entrada.

Doble antis: templo in antis tanto en la fachada anterior como en la posterior.

Intercolumnio: espacio entre dos columnas.

Isocefalia: alineación o superposición de las cabezas de los personajes a la misma altura.

L

Lacería: decoración geométrica a base de líneas curvas entrelazadas.

Ley de la frontalidad: representación de la figura humana en dos dimensiones: largo y alto, prescindiendo de la profundidad (3ª dimensión) y el volumen.

Linterna: pequeña construcción sobre la cúpula con ventanas laterales para que penetre en el interior la iluminación natural. Serie de vanos abiertos en la base de una cúpula carente de tambor.

Lóbulo: sector de un arco en forma de onda. En serie: polilobulado.

Lutróforo: en la Grecia antigua, jarrón de cuello alargado con dos asas, en el que se llevaba el agua para que se bañaran las novias durante los rituales del matrimonio la víspera o el mismo día de la ceremonia por la mañana para reclamar la fertilidad del agua que fecunda la tierra, además de simbolizar su ruptura con la vida anterior. También era frecuente tallarlos sobre los sepulcros de las personas solteras.

Luz: en un vano, su anchura máxima.

M

Mampostería: sistema de construcción a base de piedra y argamasa realizado a mano, con mampuestos colocados y ajustados sin orden de hiladas o tamaños.

Martyrium: en latín, «martirio», pequeño edificio de planta central para la veneración de un mártir.

Mayólica: cerámica recubierta de esmalte elaborado a base de estaño.

Ménsula: elemento saliente de un muro que puede soportar una estatua, un arco, etcétera. En equilibrio: extendida en ambas direcciones en forma de «T».

Miniado: ilustrado con miniaturas.

Miniatura: pintura de pequeñas dimensiones que ilustra un manuscrito. Su nombre proviene de la tinta de un molusco (el minio) utilizada para colorear estas obras.

Modelar: realizar el acabado de una figura.

Modillón: pieza saliente que soporta la cornisa o alero de un edificio.

Moldura: elemento decorativo saliente en un edificio.

Monolito: construcción de un solo bloque de piedra.

Mortero: mezcla de arena y cal viva con agua.

Motivo: tema de una obra de arte.

Mural o parietal: obra realizada sobre un muro o pared.

Musivaria: arte y técnica de la elaboración de mosaicos.

N

Naturalismo: tendencia artística que se basa en la imitación directa de la naturaleza y las actitudes humanas.

Nave: zona interior de un templo, que se extiende desde la entrada hasta el presbiterio, reservada para los fieles durante el culto.

Necrópolis: término griego que significa, literalmente, «ciudad de los muertos». Cementerio.

Nielado: incrustaciones de un metal sobre otro.

Nimbo: círculo luminoso que rodea la cabeza de una figura para indicar santidad.

Nimbo crucífero: aquel que tiene inscrita una cruz, exclusivo de Jesucristo.

O

Obra maestra: la que se considera ejemplar, única y admirable.

Octástilo: pórtico o fachada de una construcción formada por ocho columnas.

Ochavado: polígono con ocho ángulos iguales y cuatro de sus lados alternos también iguales.

Ofídica: columna de fuste doble en espiral que recuerda a dos serpientes entrelazadas.

Onda: motivo ornamental a base de curvas sucesivas.

Opus: en latín, obra, en referencia a las distintas formas de disponer los materiales en una construcción. Aparejo.

Orante: figura humana en actitud de orar o rogar.

Orden: estilo arquitectónico.

Orfebrería: arte de los metales.

P

Paleta: objeto sobre el que el pintor dispone los colores. Conjunto de los colores habituales de un pintor.

Paramento: superficie exterior de un muro o pared.

Pechina: triángulo esférico que cubre las esquinas del cuadrado al asentar una cúpula semiesférica sobre cuatro pilares.

Peineta: remate decorativo sobre la portada principal.

Pentimento: «arrepentimiento», en italiano. Retoque en una pintura para corregir posturas en las extremidades de animales o personas.

Peraltado: arco o bóveda prolongado por debajo de la línea de impostas.

Períbolo: zona alrededor de un templo griego adornada con estatuas.

Perístasis: pórtico columnado alrededor de un templo períptero. Peristilo.

Peristilo: serie o galería de columnas que rodean un edificio o un patio interior.

Perspectiva: método técnico en pintura y escultura (relieve) para representar el volumen y la profundidad.

Atmosférica: a base de distintas gradaciones de color.

Pilar: elemento arquitectónico vertical de sección cuadrada, circular o poligonal, que sustenta una cubierta.

Pilastra: pilar adosado a un muro.

Pinjante: elemento decorativo colgante.

Piñón: parte superior en forma triangular de una fachada.

Pithoi: pitos, vasija de gran tamaño y forma ovoide y panzuda, que se utilizaba para conservar mayormente cereales y aceite.

Planta: plano o sección horizontal de un edificio, cortado a ras de suelo.

Plástica: representación de tipo pictórico y escultórico.

Platabanda: moldura que forma parte del arquitrabe.

Plinto: base cuadrada de escasa altura sobre la que puede

disponerse la columna.

Policromar: aplicar varios colores a una superficie.

Profano: arte de temática social, no religiosa.

Putti: término de origen italiano que alude a niños o amorcillos desnudos habitualmente representados con alas.

Q

Quadratura: V. Sotto in su.

Quicio: marco de una puerta o ventana donde se inserta el eje sobre el que giran las puertas u hojas que las cierran.

Quimera: animal fantástico con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón. Sueño o deseo imposible.

R

Radial, composición: aquella cuyos elementos se disponen orientados hacia un centro.

Realismo: tendencia artística que representa la realidad objetiva.

Rebajar: disminuir la altura de un arco o bóveda por debajo del semicírculo.

Relieve: escultura sobre el mismo bloque que le sirve de soporte. Según sobresalga del fondo menos de la mitad, la mitad o más de la mitad de su bulto, se trata de bajo, medio o altorrelieve.

Repujado: labor artística sobre metal o cuero a base de golpear el reverso hasta crear relieve en el anverso.

Roleo o rollo: motivo decorativo circular.

Rotonda: edificio o recinto dentro del mismo de planta circular.

S

Saetera: ventana muy estrecha.

Sección: corte en sentido vertical o transversal del plano de un edificio para mostrar su interior.

Sedente: personaje que se representa sentado. En un trono, entronizado.

Semicolumna: columna adosada a un muro del cual sobresale menos de la mitad de su bulto.

Serpentina: línea que gira sobre su propio eje vertical; figura humana caracterizada por su movimiento giratorio.

Sillarejo: sillar pequeño.

Sillares: piedras uniformes de un muro.

Sima: del griego simos («vuelto hacia arriba»), borde de una cornisa doblado hacia arriba, que actúa como canal.

Soga y tizón: disposición de sillares o ladrillos en un muro de forma que cada hilada presente estos con el tramo largo y el tramo corto de manera alterna hacia el exterior.

Sogueado: decoración en forma de soga.

Soplado: técnica del trabajo en vidrio que consiste en que una vez que este alcanza su punto de fusión, se sopla dentro de él a través de una caña o tubo metálico para que surjan burbujas y dar a la pieza la forma deseada.

Sotto in su: «de abajo a arriba» en italiano. Perspectiva utilizada en la

decoración de techos para representar arquitecturas o personajes suspendidos en el aire vistos desde abajo en escorzo violento. Quadratura.

Speo: construcción subterránea de tipo funerario. Combinación de templo e hipogeo.

Stiacciato o schiacciato: «aplanado», técnica de relieve escultórico que consiste en disminuir gradualmente el espesor de los motivos sobre el fondo con el fin de crear ilusión de profundidad.

T

Tabla: pintura realizada sobre madera.

Talla: escultura en madera.

Tallar: esculpir, labrar.

Tambor: construcción cuadrada o poligonal que sostiene la cúpula de un edificio. Cada una de las piezas que forman el fuste de una columna cuando esta no es monolítica.

Taracea: entarimado a base de la incrustación de maderas finas de diversos colores formando un dibujo.

Tarjeta: elemento decorativo que presenta una inscripción.

Tejaroz: breve tejadillo que puede cubrir la portada del templo.

Témpera o temple: técnica pictórica consistente en diluir los colores en agua de cola o yema de huevo.

Tenebrismo: pintura con contrastes acusados, violentos, de luz y sombra.

Terracota: barro cocido, vidriado y policromado.

Tesela: pequeña pieza cúbica en mármol, vidrio o cerámica cortada a mano para componer un mosaico.

Testero: cabecera de un templo.

Tetrástilo: pórtico o fachada de una construcción formada por cuatro columnas.

Tiento: varilla de punta redonda sostenida en el lienzo, para que el pintor apoye su brazo a fin de ejecutar los trazos con mayor seguridad.

Tímpano: en una portada, espacio entre el dintel y la primera

arquivolta.

Tono: matiz, grado de intensidad lumínica del color.

Torque: collar rígido de bronce característico de pueblos bárbaros como los celtas.

Tracería: decoración arquitectónica calada de tipo geométrico.

Trépano: pieza vertical incrustada en otra horizontal de la que sale una cuerda que sujeta el pivote vertical para producir pequeños huecos y detalles en las figuras.

Tríptico: objeto pintado o labrado formado por tres hojas, de las cuales las dos laterales se pliegan sobre la central.

Triunfal, arco: en el interior de un templo, arco que precede al presbiterio.

Trompa: pequeñas bovedillas cónicas que se disponen en los ángulos que deja libres la cúpula al apoyar sobre el tambor.

Trompe l'oeil: «trampa al ojo», trampantojo; término francés que indica un recurso técnico en pintura de tipo ilusionista, que presenta a través de la perspectiva falsos efectos de realidad.

V

Vaciado: técnica escultórica que reproduce modelos mediante moldes.

Valor: grado de oscuridad que posee un color.

Vano: abertura en una pared o muro: puerta, ventana.

Veladura: capa tenue transparente que se aplica sobre la pintura para lograr una mejor fusión de los tonos.

Venera: motivo decorativo. Concha.

Vertiente: en el tejado, agua o espacio desde el vértice al alero.

Vidriado: capa de sales de plomo (galena natural molida) que se superpone directamente sobre una pieza de cerámica para impermeabilizarla y aplicar la pintura directamente.

Vidriera: elemento decorativo formado por fragmentos de vidrios de distintos colores, grisallas y amarillo plata a pincel, ensamblados en una estructura de plomo (emplomado). Vitral.

Vidrio soplado: técnica de fabricación de objetos de vidrio mediante la

creación de burbujas en el vidrio fundido inyectando aire dentro de una pieza a través de un largo tubo metálico por medio de una máquina o bien de forma artesanal soplando por el otro extremo.

Voladizo: que sobresale de la pared del edificio.

Volumen: espacio que ocupa un cuerpo tridimensional.

Voluta: motivo ornamental de forma helicoidal, característica del capitel jónico.

Votivo: objeto o figura que se ofrenda a la divinidad.

Z

Zapata: pieza horizontal dispuesta sobre una columna a modo de capitel o bien bajo un poste para realce del mismo.

Zigzag: líneas quebradas decorativas que forman alternativamente ángulos entrantes y salientes.

Zócalo: cuerpo inferior de una construcción. Pedestal.

Zoomorfo: representación artística de forma animal.

nowtilus
www.nowtilus.com

5

BREVE HISTORIA DEL ARTE

ARTE CLÁSICO

Carlos Javier Taranilla de la Varga

Con *Breve historia del arte clásico* conocerá los cimientos de la civilización occidental. Desde la cultura cretense, las islas Cícladas en el mar Egeo y la ciclópea acrópolis de Micenas a la Hélade arcaica, el clasicismo ateniense del siglo V a.C., el helenismo, el arte etrusco y el arte imperial romano.

Admirará los órdenes arquitectónicos (dórico, jónico, corintio), los *kuroi* y *korai* de la escultura arcaica, el 'estilo severo' en el *Discóbolo* de Mirón, el clasicismo de Fidias y Policleto, el 'estilo bello' en Praxíteles, Escopas y Lisipo, la escultura helenística en sus diferentes escuelas y obras universales como la *Venus de Milo* o la *Victoria de Samotracia*. Conocerá la acrópolis de Atenas: el Partenón, el Erecteion con su pórtico de las Cariátides y el templo de Atenea Niké. Observará la evolución de la cerámica griega desde el período protogeométrico hasta las ánforas áticas y los lekitos.

Asimismo, comprenderá el sentido festivo de la muerte en las pinturas al fresco de las tumbas y en los sarcófagos etruscos, además de su escultura en bronce: el *Apolo de Veies*, la *Loba capitolina*, la *Quimera de Arezzo*.

Recorrerá el Imperio romano con especial atención a su capital observando un arte práctico ante todo (calzadas, puentes, acueductos), pero también conmemorativo (arcos de triunfo). Apreciará el tránsito de su escultura desde el realismo republicano al idealismo y el sentido narrativo imperial. Y admirará las espléndidas pinturas al fresco que las cenizas del volcán Vesubio conservaron para la posteridad en Pompeya y Herculano.

Un libro imprescindible para conocer, en un estilo didáctico, ameno y riguroso, este importantísimo capítulo del arte universal, que resurgirá durante el Renacimiento y se perpetuará a lo largo del Barroco y el arte Neoclásico en la arquitectura historicista hasta los tiempos actuales.

BREVE HISTORIA
www.BreveHistoria.com

Visite la web y descargue los fragmentos gratuitos de los libros, participe en los foros de debate temático y mucho más.

Hágase amigo de Breve Historia en Facebook

9 788413 051765